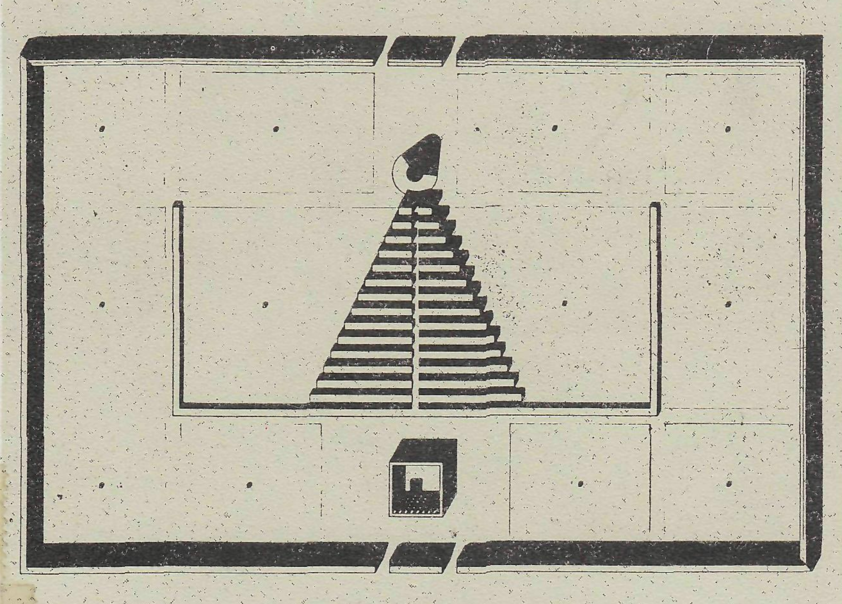
El fin de la modernidad

Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna



Gianni Vattimo



gedisa

Gianni Vattimo

EL FIN DE LA MODERNIDAD

COLECCIÓN HOMBRE Y SOCIEDAD
SERIE MEDIACIONES

PENSAMIENTO CONTEMPORANEO

La madurez de la crítica ha dado lugar a nuevas maneras de pensar la teoría y la prática de las llamadas ciencias humanas. Los libros de este apartado apuntan a reunir en un solo tronco distintas aportaciones teóricas que constituyen la representación contemporánea del mundo.

MICHEL FOUCAULT
La verdad y las formas jurídicas

JEAN BAUDRILLARD
El espejo de la producción

ROBERT NISBET
Historia de la idea de progreso

NORBERTO BOBBIO
El problema de la guerra y las vías de la paz

JACOB BRONOWSKI
Los orígenes del conocimiento y la imaginación

JOHN KENNETH GALBRAITH
Anales de un liberal impenitente

PIERRE BOULEZ
Puntos de referencia

RENÉ GIRARD
Literatura, mimesis y antropología

FRANK KERMODE
El sentido de un final

GILES DELEUZE
Empirismo y subjetividad

ANTONIO GRAMSCI
Pasado y presente

HENRI LEFÈBVRE
Hacia el cibernántropo

GEORGE STEINER
Antígonas

MARSHALL SAHLINS
Cultura y razón práctica

GIANNI VATTIMO
Introducción a Heidegger

GIANNI VATTIMO
El fin de la modernidad

ALAIN FINKIELKRAUT
La sabiduría del amor

EL FIN DE LA MODERNIDAD

Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna

por

Gianni Vattimo

gedisa

Título del original en italiano:
La fine della modernità
© by Gianni Vattimo, Torino, 1985

Director de la Serie Mediaciones:
Enrique Lynch

Traducción: Alberto L. Bixio
Cubierta: Maqueta de colección: Torres Agüero
Realización: Sergio Manela

Primera edición en Barcelona, febrero de 1986
Segunda edición en Barcelona, marzo de 1987

Muntaner 460, entlo. 1ª.
Tel. 201 60 00
08006 - Barcelona, España

ISBN 84-7432-240-5
Depósito legal: B. 12.432 - 1987

Impreso por Romanyà/Valls, S.A.
Verdaguer, 1 - 08786 Capellades (Barcelona)

Impreso en España
Printed in Spain

INDICE

Introducción

Este libro se propone aclarar la relación que vincula los resultados de la reflexión de Nietzsche y Heidegger, por un lado, reflexión a la que constantemente se remite, con los discursos más recientes sobre el fin de la época moderna y sobre la posmodernidad, por otro lado. Poner explícitamente en contacto estos dos ámbitos de pensamiento (como se ha comenzado a hacer en estos últimos tiempos[1]) significa, de conformidad con la tesis aquí expuesta, descubrir nuevos y más ricos aspectos de verdad. Sólo en relación con la problemática nietzscheana del eterno retorno y con la problemática heideggeriana del rebasamiento de la metafísica adquieren, en verdad, rigor y dignidad filosófica las dispersas y no siempre coherentes teorizaciones del período posmoderno; y sólo en relación con lo que ponen de manifiesto las reflexiones posmodernas sobre las nuevas condiciones de la existencia en el mundo industrial tardío, las intuiciones filosóficas de Nietzsche y de Heidegger se caracterizan de manera definitiva como irreductibles a la pura y simple *Kulturkritik* que informa toda la filosofía y toda la cultura de principios del siglo XX. Tomar la crítica heideggeriana del humanismo o el anuncio nietzscheano del nihilismo consumado como momentos "positivos" para una reconstrucción filosófica, y no tan sólo como síntomas y denuncias de la decadencia (según se hace en los dos capítulos iniciales de este trabajo), es posible únicamente si se tiene el coraje –no sólo la imprudencia, esperamos– de escuchar con atención los discursos –de las artes, de la crítica literaria, de la sociología– sobre la posmodernidad y sus peculiares rasgos.

El paso decisivo para establecer la conexión entre Nietzsche-Heidegger y el "posmodernismo" es el descubrimiento de que lo

[1] Véase por ejemplo: R. Schürman, *Anti-Humanism, Reflections on the turn towards the post-modern epoch*, en "Man and World", 1979, número 2, págs. 160-177; y los varios textos reunidos en P. Carravetta y P. Spedicato, ed., *Postmoderno e letteratura*, Milán, Bompiani, 1984.

que este último trata de pensar con el prefijo *post* es precisamente la actitud que, en diferentes términos pero, según nuestra interpretación, profundamente afines, Nietzsche y Heidegger trataron de establecer al considerar la herencia del pensamiento europeo, que ambos pusieron radicalmente en tela de juicio, aunque se negaron a proponer una "superación" crítica por la buena razón de que eso habría significado permanecer aún prisioneros de la lógica del desarrollo, propia de ese mismo pensamiento. Desde el punto de vista (que podemos considerar común a pesar de no pocas diferencias) de Nietzsche y de Heidegger, la modernidad se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva "iluminación" que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los "fundamentos", los cuales a menudo se conciben como los "orígenes", de suerte que las revoluciones, teóricas y prácticas, de la historia occidental se presentan y se legitiman por lo común como "recuperaciones", renacimientos, retornos. La idea de "superación", que tanta importancia tiene en toda la filosofía moderna, concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso en virtud de la mediación de la recuperación y de la apropiación del fundamento-origen. Pero precisamente la noción de fundamento, y del pensamiento como base y accceso al fundamento, es puesta radicalmente en tela de juicio por Nietzsche y por Heidegger. De esta manera ambos se encuentran, por un lado, en la situación de tener que tomar críticamente distancia respecto del pensamiento occidental en cuanto pensamiento del fundamento, pero, por otro lado, no pueden criticar ese pensamiento en nombre de otro fundamento más verdadero. Y es en esto en lo que, con buen derecho, ambos pueden ser considerados los filósofos de la posmodernidad. En efecto, el *post* de posmoderno indica una despedida de la modernidad que, en la medida en que quiere sustraerse a sus lógicas de desarrollo y sobre todo a la idea de la "superación" crítica en la dirección de un nuevo fundamento, torna a buscar precisamente lo que Nietzsche y Heidegger buscaron en su peculiar relación "crítica" respecto del pensamiento occidental.

Pero, ¿tiene realmente sentido todo ese esfuerzo de "colocación"?[2] ¿Por qué debería ser importante para la filosofía (en cuyo

[2] Escribo esta palabra entre comillas porque quiero llamar la atención sobre el empleo que del término *Er-örterung*, que se debe traducir por "colocación" (atendiendo a la etimología más que al sentido corriente que es el de

horizonte nos proponemos permanecer) establecer si estamos en la modernidad o en la posmodernidad y en general definir nuestro puesto en la historia? Una primera respuesta a esta pregunta es la comprobación de que uno de los contenidos característicos de la filosofía, de gran parte de la filosofía de los siglos XIX y XX que representa nuestra herencia más próxima, es precisamente la negación de estructuras estables del ser, a las cuales el pensamiento debería atenerse para "fundarse" en certezas que no sean precarias. Esta disolución de la estabilidad del ser es sólo parcial en los grandes sistemas del historicismo metafísico del siglo XIX: allí, el ser no "está", sino que evoluciona según ritmos necesarios y reconocibles que, por lo tanto, mantienen aún cierta estabilidad ideal. Nietzsche y Heidegger, en cambio, lo conciben radicalmente como *evento*, de manera que para ellos es decisivo, precisamente al hablar del ser, comprender "en qué punto" estamos nosotros y el ser. La ontología no es otra cosa que interpretación de nuestra condición o situación, ya que el ser no está en modo alguno fuera de su "evento" el cual sucede en el "historicizarse" suyo y nuestro.

Pero todo esto, se dirá, es típicamente moderno: una de las visiones más difundidas y atendibles de la modernidad es la que caracteriza efectivamente como la "época de la historia" frente a la mentalidad antigua, dominada por una visión naturalista y cíclica del curso del mundo.[3] Es únicamente la modernidad la que, desarrollando y elaborando en términos puramente terrenales y seculares la herencia judeocristiana (la idea de la historia como historia de la salvación articulada en creación, pecado, redención, espera del juicio final), confiere dimensión ontológica a la historia y da significado determinante a nuestra colocación en el curso de la historia. Pero si ello es así, parece que todo discurso sobre la posmodernidad es contradictorio, y precisamente ésta es, por lo demás, una de las objeciones más difundidas hoy contra la noción misma de lo posmoderno. En efecto, decir que estamos en un momento ulterior respecto de la modernidad y asignar a este hecho un significado de

"discusión") hace Martin Heidegger en sus obras; sobre este punto véase G. Vattimo, *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*, Turín, ed. de "Filosofía", 1963.

[3] Esta contraposición está delineada en términos más netos y vastos en un libro merecidamente famoso de K. Löwith, *Significato e fine della storia* (1949), traducción italiana de F. Tedeschi Negri, con prefacio de P. Rossi, Milán, Comunità, 1963. En esta temática se tiene también en cuenta de Löwith *Nietzsche e l'eterno ritorno* (1934-1955[2]), traducción italiana de S. Venuti, Bari, Laterza, 1982.

algún modo decisivo presupone aceptar aquello que más específicamente caracteriza el punto de vista de la modernidad: la idea de historia con sus corolarios, el concepto de progreso y el concepto de superación. Esta objeción, que en muchos aspectos presenta la característica vacuidad e inconsistencia de los argumentos puramente formales (como por ejemplo, el argumento contra el escepticismo: si dices que todo es falso pretendes sin embargo decir la verdad, por lo tanto...), indica empero una dificultad real: la de establecer un carácter auténtico de cambio en las condiciones –de existencia, de pensamiento– que se indican como posmodernas respecto de los rasgos generales de la modernidad. La pretensión o el hecho puro y simple de representar una novedad en la historia, una nueva y diferente figura en la fenomenología del espíritu, colocaría por cierto a lo posmoderno en la línea de lo moderno, en la cual dominan las categorías de lo nuevo y de la superación. Pero las cosas cambian si, como parece que debe reconocerse, lo posmoderno se caracteriza no sólo como novedad respecto de lo moderno, sino también como disolución de la categoría de lo nuevo, como experiencia del "fin de la historia", en lugar de presentarse como un estadio diferente (más avanzado o más retrasado; no importa) de la historia misma.

Ahora bien, una experiencia de "fin de la historia" parece ampliamente difundida en la cultura del siglo XX, en la cual y en múltiples formas retorna continuamente la idea de un "ocaso del Occidente" que, en última instancia, parece particularmente pertinente en la forma de la catástrofe atómica.[4] En este sentido catastrófico, el fin de la historia es el fin de la vida humana en la tierra. Como la posibilidad de semejante fin nos incumbe realmente, la impresión de catástrofe difundida en la cultura actual dista mucho de ser una actitud inmotivada. A ella pueden referirse también aquellas posiciones filosóficas que, remitiéndose a veces a Nietzsche, a veces a Heidegger, invocan un retorno a los orígenes del pensamiento europeo,[5] a una visión del ser todavía no infectada por el nihilismo, implícito en toda aceptación del acaecer evolutivo del que depende el surgimiento y el desarrollo de la técnica moderna con todas las implicaciones destructoras que nos amenazan. La de-

[4] Sobre todo esto véase el reciente libro de G. Sasso, *Tramonto di un mito. L'idea di "progresso" fra Ottocento e Novecento*, Bolonia, Il Mulino, 1984.

[5] *Ritornare a Parmenide* es, como se sabe, el título simbólico de un ensayo de E. Severino que constituye la primera parte del volumen *Essenza del nichilismo* (1972). Milán, Adelphi, 1982.

bilidad de esta posición consiste no sólo en la ilusión –profesada, por lo demás, no tan ingenuamente– de que se puede retornar a los orígenes, sino sobre todo, y lo que es más grave, en la convicción de que de esos orígenes podría derivarse no aquello que en realidad ha sobrevenido; probablemente, retornar a Parménides significaría sólo volver a comenzar desde el principio… siempre que, nihilísticamente, se predique una absoluta casualidad en el proceso que a partir de Parménides hasta la ciencia y la técnica modernas y a la bomba atómica.

En este libro, pues, no se habla de posmodernidad como fin de la historia, en semejante sentido catastrófico. Aquí se considera más bien la amenaza de la posibilidad de una catástrofe atómica, que ciertamente es real, como un elemento característico de este "nuevo" modo de vivir la experiencia que se designa con la expresión "fin de la historia". Se podría aclarar el discurso hablando más bien de fin de la historicidad, pero esto también podría hacer que subsistiera un equívoco: el de la distinción entre una historia como proceso objetivo dentro del cual estamos insertos y la historicidad como un determinado modo de tener conciencia de que formamos parte de ese proceso. Lo que caracteriza en cambio el fin de la historia en la experiencia posmoderna es la circunstancia de que, mientras en la teoría la noción de historicidad se hace cada vez más problemática,[6] en la práctica historiográfica y en su autoconciencia metodológica la idea de una historia como proceso unitario se disuelve y en la existencia concreta se instauran condiciones efectivas –no sólo la amenaza de la catástrofe atómica, sino también sobre todo la técnica y el sistema de la información– que le dan una especie de inmovilidad realmente no histórica. Nietzsche y Heidegger y junto con ellos todo ese pensamiento que se remite a los temas de la ontología hermenéutica son considerados aquí –aun más allá de sus propias intenciones– como los pensadores que echaron las bases para construir una imagen de la existencia en estas nuevas condiciones de no historicidad o, mejor aún, de posthistoricidad. La elaboración teórica de esa imagen –que por ahora ciertamente se encuentra sólo en su fase inicial– es lo que puede conferir peso y significado al discurso sobre la posmodernidad al superar las críticas y las sospechas de que se trata todavía sólo de una moda "moderna" más entre otras, de una superación más que se propone legitimarse únicamente sobre la base de estar más al día, de ser más nueva y, por lo tanto, más válida en relación con una visión de la

[6] Véase asimismo G. Sasso, *Tramonto di un mito, op. cit.* capítulos IV-V.

historia entendida como progreso, es decir, precisamente de conformidad con los mecanismos de legitimación que caracterizan a la modernidad.

La descripción de nuestra experiencia actual en términos de posthistoricidad supone ciertamente un riesgo, pues parece dar en un sociologismo simplificador del que a menudo son culpables los filósofos. Pero sin embargo y sobre todo las filosofías que quieren permanecer fieles a la experiencia no pueden dejar de argumentar sobre la base de un "ante todo y por lo general", de rasgos de la experiencia que, según se supone, están a la vista de todos: así procedió la filosofía del pasado, así hizo la fenomenología husserliana, así hizo el Heidegger de *Sein und Zeit*, el Wittgenstein de los análisis de los juegos lingüísticos. Referirse a autores –filósofos o sociólogos o antropólogos– supone siempre realizar ya una elección que se considera, sin que se lo haya demostrado antes, justificada en relación con el "ante todo y por lo general" de nuestra experiencia común. El discurso sobre la posmodernidad se legitima sobre la base del hecho de que, si consideramos la experiencia que tenemos de la actual sociedad occidental, un concepto adecuado para describirla parece ser el de *post-histoire*, que fue introducido en la terminología de la cultura de hoy por Arnold Gehlen.[7] Muchos de los elementos teóricos que hemos evocado hasta ahora se pueden reunir, en última instancia, en esta categoría de Gehlen. En Gehlen, dicha categoría indica la condición en la cual "el progreso se convierte en *routine*": la capacidad humana de disponer técnicamente de la naturaleza se ha intensificado y aún continúa intensificándose hasta el punto de que, mientras nuevos resultados llegarán a ser accesibles, la capacidad de disponer y de planificar los hará cada vez menos "nuevos". Ya ahora en la sociedad de consumo, la renovación continua (de la vestimenta, de los utensilios, de los edificios), está fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema; la novedad nada tiene de "revolucionario", ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera. Existe una especie de "inmovilidad" de fondo en el mundo técnico que los escritores de ficción científica a menudo representaron como la reducción de toda experiencia de la realidad a una experiencia de imágenes (nadie encuentra verdaderamente a otra persona; todo se ve en *monitores* televisivos que uno gobierna mientras está sentado en una habitación) y que ya se percibe de manera más realista en el silencio algodonado y climatizado en el que trabajan las computadoras.

[7] Véase el capítulo VI de la sección II de este libro.

La condición que Gehlen llama posthistórica no sólo refleja empero una fase extrema de desarrollo de la técnica, a la cual todavía no hemos llegado pero que razonablemente cabe esperar; el progreso se convierte en *routine* también porque, en el plano teórico, el desarrollo de la técnica fue preparado y acompañado por la "secularización" de la misma noción de progreso: la historia de las ideas condujo –en virtud de un proceso que también puede describirse como lógico desenvolvimiento de un razonamiento– a un vaciamiento de contenido de dicha noción. La historia que, en la visión cristiana, aparecía como historia de la salvación, se convirtió primero en la busca de una condición de perfección intraterrena y luego, poco a poco, en la historia del progreso: pero el ideal del progreso es algo vacío y su valor final es el de realizar condiciones en que siempre sea posible un nuevo progreso. Y el progreso, privado del "hacia dónde" en la secularización, llega a ser también la disolución del concepto mismo de progreso, que es lo que ocurre precisamente en la cultura entre el siglo XIX y el siglo XX.

Estas descripciones de Gehlen que, por lo demás, se encuentran también en términos distintos en Heidegger y en sus tesis sobre la no historicidad del mundo técnico, no son sólo ecos de la *Kulturkritik* catastrófica de principios del siglo XX (retomada ampliamente en otro ámbito de pensamiento, por la teoría crítica de la escuela de Francfort), sino que también se verifican en las vicisitudes del concepto mismo de historia en la cultura contemporánea. Probablemente no sea ajeno a la situación descrita por Gehlen el hecho de que en el pensamiento de hoy no haya una "filosofía de la historia" (aun la presencia del marxismo en nuestra cultura se mantuvo más rigurosa en aquellas cuestiones en que separó de la filosofía de la historia: consideremos, por ejemplo, el marxismo "estructural" de Althusser). Y la ausencia de una filosofía de la historia está acompañada por la de la historiografía en lo que, con buen derecho, se puede llamar una verdadera disolución de la historia en la práctica actual y en la conciencia metodológica.[8] Disolución significa, por cierto y ante todo, ruptura de la unidad y no puro y simple fin de la historia: el hombre actual se ha dado cuenta de que la historia de los acontecimientos –políticos, militares, grandes movi-

[8] Traté más ampliamente estos temas en *Il tempo nella filosofia del novecento*, un ensayo escrito para *Il mondo contemporaneo*, vol. X: *Gli strumenti della ricerca*, parte 2, dirigido por N. Tranfaglia, Florencia, La Nuova Italia, 1983; véase también mi introducción a la bibliografía de las Ciencias Humanas en el volumen XII de la *Enciclopedia Europea*, Milán, Garzanti, 1984.

mientos de ideas— es sólo una historia entre otras; a esta historia se le puede contraponer, por ejemplo, la historia de los modos de vida, que se desarrolla mucho más lentamente y se aproxima casi a una "historia natural" de las cuestiones humanas. O bien y de manera más radical, la aplicación de los instrumentos de análisis de la retórica a la historiografía ha mostrado que en el fondo la imagen de la historia que nos forjamos está por entero condicionada por las reglas de un género literario, en suma, que la historia es "una historia", una narración, un relato mucho más de lo que generalmente estamos dispuestos a admitir. Al conocimiento de los mecanismos retóricos del texto se agregó (proveniente de otras matrices teóricas) el conocimiento del carácter ideológico de la historia: Benjamin, en *Tesis de filosofía de la historia,*[9] habló de la "historia de los vencedores"; sólo desde el punto de vista de los vencedores el proceso histórico aparece como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad; los vencidos no pueden verlo así, sobre todo porque sus vicisitudes y sus luchas quedan violentamente suprimidas de la memoria colectiva; los que gestan la historia son los vencedores que sólo conservan aquello que conviene a la imagen que se forjan de la historia para legitimar su propio poder. En la radicalización de estos conceptos, aun la idea de que, por debajo de las diversas imágenes de la historia y de los diversos ritmos temporales que la caracterizan, hay un "tiempo" unitario, fuerte (que sería el tiempo de la clase no clase, el proletariado portador de la verdadera esencia humana), idea profesada por Ernst Bloch,[10] ha terminado por manifestarse como una última ilusión metafísica. Pero si no hay una historia unitaria, portadora de la esencia humana y si sólo existen las diversas historias, los diversos niveles y modos de reconstrucción del pasado en la conciencia y en la imaginación colectiva, es difícil ver hasta qué punto la disolución de la historia como diseminación de las "historias" no es también propiamente un verdadero fin de la historia como tal, de la historiografía como imagen, por más abigarrada que sea de un curso unitario de acontecimientos, el cual también (una vez eliminada la unidad del discurso que hablaba él) pierde toda consistencia reconocible.

[9] Están publicadas en traducción italiana en W. Benjamin, *Angelus novus*, edición de R. Solmi, Turín, Einaudi, 1962.

[10] Véase E. Bloch, *Differenziazione nel concetto di progresso*, conferencia de 1955, incluida en el volumen *Dialettica e speranza*, edición de L. Cichirollo, Florencia, Vallecchi 1967. Sobre la filosofía de la historia de Bloch, véase R. Bodei, *Multiversum. Tempo e Storia in E. Bloch*, Nápoles, Bibliopolis, 1979.

La "disolución" de la historia, en los varios sentidos que pueden atribuirse a esta expresión es probablemente, por lo demás, el carácter que con mayor claridad distingue a la historia contemporánea de la historia "moderna". La época contemporánea (no ciertamente la historia contemporánea según la división académica que la hace comenzar con la Revolución Francesa) es esa época en la cual, si bien con el perfeccionamiento de los instrumentos de reunir y transmitir la información sería posible realizar una "historia universal", precisamente esa historia universal se ha hecho imposible, como observa Nicola Tranfaglia,[11] esto se debe a que el mundo de los *media* en todo el planeta es también el mundo en el que los "centros" de historia (las potencias capaces de reunir y transmitir las informaciones según una visión unitaria que es también el resultado de elecciones políticas) se han multiplicado. Pero también esto tal vez sólo indica que no es posible una "historia universal" como historiografía, como *historia rerum*, y que acaso falten las condiciones para que se dé una historia universal como curso unitario efectivo de los acontecimientos, como *res*.

Quizá debemos decir que vivir en la historia, sintiéndose uno como momento condicionado y sustentado por un curso unitario de los acontecimientos (la lectura de los diarios como oración matutina del hombre *moderno*) es una experiencia que sólo ha llegado a ser posible para el hombre moderno, porque sólo con la modernidad (la era de Gutenberg, según la exacta descripción de McLuhan) se crearon las condiciones para elaborar y transmitir una imagen global de las cuestiones humanas; pero en condiciones de mayor refinamiento de los mismos instrumentos para reunir y transmitir informaciones (la era de la televisión, también según McLuhan) semejante experiencia se hace de nuevo problemática y, en definitiva, imposible. Desde este punto de vista la historia contemporánea no es sólo aquella que se refiere a los años cronológicamente más próximos a nosotros, sino que es, en términos más rigurosos, la historia de la época en la cual todo, mediante el uso de los nuevos medios de comunicación, sobre todo la televisión, tiende a achatarse en el plano de la contemporaneidad y de la simultaneidad, lo cual produce así una deshistorización de la experiencia.[12]

[12] Se puede convenir en que la modernidad se caracteriza por el "primado del conocimiento científico", como sostiene C. A. Viano, *La crisi del concetto di "modernità"*, en *Intercezioni*, 1984, número 1, págs. 25-39, pero hay que precisar (lo cual se le escapa a Viano, quien sospecha pues en las teo-

En la idea de posthistoria tenemos que, aun más allá de las intenciones explícitas que inspiraron a Gehlen el empleo del término, un punto de referencia menos vago para llenar de contenido los discursos sobre lo moderno y lo posmoderno. Lo que legitima y hace dignas de discusión las teorías sobre lo posmoderno es el hecho de que su pretensión de un "cambio" radical respecto de la modernidad no parece infundada, si son válidas las comprobaciones sobre el carácter posthistórico de la existencia actual. Estas comprobaciones, que se refieren no sólo a elaboraciones sino que tienen aspectos más concretos –en la sociedad de la información más generalizada, en la práctica historiográfica, en las artes y en la difundida autoconciencia social–, muestran la modernidad tardía como el lugar en el que tal vez se anuncia para el hombre una posibilidad diferente de existencia. A esa posibilidad aluden, en la interpretación, que aquí sostenemos, doctrinas filosóficas cargadas de tonos "proféticos", como las de Nietzsche y Heidegger, las cuales, vistas bajo esta luz, se manifiestan menos apocalípticas y más referibles a nuestra experiencia. El significado de la referencia teórica a estos autores –que, como se verá en el curso del libro, se completa con otras referencias (sólo aparentemente heterogéneas) a los últimos desarrollos de la hermenéutica, a la readopción de la retórica y del pragmatismo en la filosofía reciente– consiste en la posibilidad que tales autores ofrecen de pasar de una descripción crítica puramente negativa de la condición posmoderna, que fue típica de la *Kulturkritik* de principios del siglo XX y de sus acodos en la cultura reciente,[13] a una consideración de la condición posmoderna como posibilidad y *chance* positiva. Verdad es que Nietzsche habló

---

rías sobre el fin de la modernidad un esfuerzo de exorcizar esta primacía de la ciencia) que hoy esta primacía se manifiesta sobre todo como primacía de la técnica, y no en un sentido genérico (cada vez más máquinas para facilitar la relación del hombre con la naturaleza) sino en el sentido específico de las tecnologías de la información. La diferencia entre países adelantados y países atrasados se establece hoy sobre la base del grado de penetración de la informática, no de la técnica en sentido genérico. Precisamente aquí es probable que esté la diferencia entre lo "moderno" y lo "posmoderno".

[13] Un acodo de este tipo sería, por lo menos en algunos de sus aspectos, también la "teoría crítica" de la escuela de Francfort. Podría verse una confirmación de esto en la polémica que Habermas ha desarrollado en los últimos años (por el momento sólo en breves ensayos y artículos de revistas, por ejemplo, en Italia, en *Alfabeta*, número 2, marzo de 1981) contra el concepto de posmoderno y en defensa de una reanudación del programa de emancipación de la modernidad, programa que no estaría "disuelto", sino sólo traicionado por las nuevas condiciones de existencia de la sociedad industrial tardía.

un poco oscuramente de todo esto en su teoría de un posible nihilismo positivo y activo; Heidegger aludió a lo mismo con su idea de una *Verwindung* de la metafísica que no es una superación crítica en el sentido "moderno" del término (sobre esta cuestión, véase el último capítulo del libro). En ambos autores, lo que puede ayudar al pensamiento a colocarse de manera constructiva en la condición posmoderna tiene que ver con lo que en otro lugar propuse llamar el debilitamiento del ser.[14]

El acceso a las *chances* positivas que, para la esencia misma del hombre, se encuentran en las condiciones de existencia posmoderna sólo es posible si se toman seriamente los resultados de la "destrucción de la ontología"[15] llevada a cabo por Heidegger y, primero, por Nietzsche. Mientras el hombre y el ser sean pensados metafísicamente, platónicamente, según estructuras estables que imponen al pensamiento y a la existencia la tarea de "fundarse", de establecerse (con la lógica, con la ética) en el dominio de lo que no evoluciona y que se reflejan en una mitificación de las estructuras fuertes en todo campo de la experiencia, al pensamiento no le será posible vivir de manera positiva esa verdadera y propia edad posmetafísica que es la posmodernidad. En ella no todo se acepta como camino de promoción de lo humano, sino que la capacidad de discernir y elegir entre las posibilidades que la condición posmoderna nos ofrece se construye únicamente sobre la base de un análisis de la posmodernidad que la tome en sus características propias, que la reconozca como campo de posibilidades y no la conciba sólo como el infierno de la negación de lo humano.

Se trata antes bien (y éste es uno de los constantes temas del presente libro) de abrirse a una concepción no metafísica de la verdad, que la interprete, no tanto partiendo del modelo positivo del saber científico como (de conformidad con la proposición característica de la hermenéutica), partiendo de la experiencia del arte y del modelo de la retórica, por ejemplo. En términos mucho más generales y con un conjunto de significaciones que apenas se comienza a explorar, se puede decir que la experiencia posmoderna (y para

[14] Véase, además de *Avventure della diferenza*, Milán, Garzanti, 1979, *Al di là del soggetto*, Milán, Feltrinelli, 1981, y mi contribución al volumen de G. Vattimo y P. A. Rovatti, *Il pensiero debole*, Milán, Feltrinelli, 1983.

[15] Es la expresión que usa Heidegger en el párrafo 6 de *Essere e tempo* (1927), traducción italiana de P. Chiodi, Turín, Utet, 1969,[2] donde la considera una tarea del propio pensamiento, tarea que ha evolucionado en sus obras sucesivas, en las cuales el sentido mismo del término "destrucción" sufrió también profundas transformaciones.

decirlo en términos heideggerianos, posmetafísica) de la verdad es, probablemente, una experiencia estética y retórica; esto, como se verá en las páginas que siguen, nada tiene que ver con la reducción de la experiencia de la verdad a emociones y sentimientos "subjetivos" sino que más bien debe reconocerse el vínculo de la verdad con el monumento, la estipulación, la "sustancialidad" de la transmisión histórica. Pero la alusión al carácter de la experiencia de lo verdadero tiene también inseparablemente otro sentido: el de llamar la atención sobre la imposibilidad de reducir el hecho de la verdad al puro y simple reconocimiento del "sentido común", en el cual empero (como lo muestran los análisis de Gadamer sobre el concepto de *kalón* a los cuales nos remitimos[16]) debe reconocerse una densidad y un alcance decisivo para toda experiencia posible no puramente intimista de lo verdadero. Pero el paso al dominio de lo verdadero no es el puro y simple paso al "sentido común" por grande que sea el significado "sustancial" que se le atribuya; y reconocer en la experiencia estética el modelo de la experiencia de la verdad significa también aceptar que ésta tiene que ver con algo más que con el simple sentido común, que tiene que ver con "grumos" de sentido más intensos, sólo de los cuales puede derivar un discurso que no se limite a duplicar lo existente sino que conserve también la posibilidad de poderlo criticar.

Como se verá, todos estos problemas, aun a través del carácter en modo alguno sistemático y definitivo de este libro, están más bien ilustrados y profundizados y no resueltos. Pero quizá también esto, además de ser un rasgo tradicional del discurso filosófico (a cuyas reglas de argumentación quieren mantenerse fieles las páginas que siguen) sea un modo, tal vez "débil", de hacer la experiencia de la verdad, no como objeto del cual uno se apropia y como objeto que se transmite, sino como horizonte y fondo en el cual uno se mueve discretamente.

16 Véase el capítulo VIII de la sección III de este libro.

Sección primera

El nihilismo como destino

I

Apología del nihilismo

La cuestión del nihilismo no me parece, por lo menos en principio, un problema historiográfico, si bien es un problema *geschichtlich* (histórico) en el sentido de la conexión que establece Heidegger entre *Geschicht* (historia) y *Geschick* (destino). El nihilismo está en acción y no se puede hacer un balance de él, pero se puede y se debe tratar de comprender en qué punto está, en qué nos incumbe y a cuáles decisiones y actitudes nos llama. Creo que nuestra posición frente al nihilismo (lo cual significa nuestra colocación en el proceso del nihilismo) se puede definir recurriendo a una expresión que aparece a menudo en los textos de Nietzsche, la expresión "nihilismo consumado". El nihilista consumado o cabal es aquel que comprendió que el nihilismo es su (única) *chance*. Lo que ocurre hoy respecto del nihilismo es lo siguiente: que hoy comenzamos a ser, a poder ser, nihilistas cabales.

Nihilismo significa aquí lo que para Nietzsche en la anotación que figura en el comienzo de la antigua edición de *Wille zur Macht*: la situación en la cual el hombre abandona el centro para dirigirse hacia la X. Pero nihilismo en esta acepción es también idéntico al nihilismo definido por Heidegger: el proceso en el cual, al final, del ser como tal "ya no queda nada". La definición heideggeriana no se refiere sólo al olvido del ser por parte del hombre, como si el nihilismo fuera únicamente cuestión de un error, de un engaño o autoengaño de la conciencia, contra el cual se pueda hacer valer la solidez siempre actual y presente del ser mismo, "olvidado", pero no desaparecido ni disuelto.

Ni la definición nietzscheana ni la heideggeriana se refieren sólo al hombre en un plano psicológico o sociológico. Antes bien: que el hombre abandone el centro para dirigirse hacia la X es posible únicamente porque "del ser como tal ya no queda nada". El nihilismo atañe ante todo al ser mismo, aun cuando esto no se acentúe como para significar que el nihilismo atañe a algo más que "sencillamente" al hombre.

También sobre los contenidos y modos de manifestarse del nihilismo concuerdan la tesis de Nietzsche y la de Heidegger, más allá de las diferencias de formulación teórica: para Nietzsche todo el proceso del nihilismo puede resumirse en la muerte de Dios o también en la "desvalorización de los valores supremos". Para Heidegger, el ser se aniquila en cuanto se transforma completamente en valor. Esta caracterización del nihilismo es urdida, por parte de Heidegger, a fin de que ella pueda incluir también al nihilista consumado de Nietzsche; aun cuando para Heidegger parece haber algo posible y deseable más allá del nihilismo, mientras que para Nietzsche la realización del nihilismo es todo cuanto debemos esperar y augurar. El propio Heidegger, desde un punto de vista más nietzscheano que heideggeriano, entra en la historia de la realización del nihilismo; y el nihilismo parece ser precisamente ese pensamiento ultrametafísico que Heidegger busca. Pero éste es el sentido, precisamente, de la tesis según la cual el nihilismo consumado es nuestra única *chance*...

Mas, ¿cómo entender el hecho de que la definición nietzscheana y la definición heideggeriana del nihilismo coincidan? Para uno, se trata de la muerte de Dios y la desvalorización de los valores supremos; para el otro, de reducción del ser a valor. Parece difícil ver la coincidencia mientras no se insista en el hecho de que, para Heidegger, la reducción del ser a valor pone al ser en poder del sujeto que "reconoce" los valores (un poco como el principio de razón suficiente es *principium reddentae rations*: la causa funciona como tal sólo en cuanto es reconocida por el sujeto cartesiano). En el sentido heideggeriano, el nihilismo sería pues la indebida pretensión de que el ser, en lugar de subsistir de manera autónoma, independiente y propia, esté en poder del sujeto.

Pero probablemente no sea ésta la significación última de la definición heideggeriana del nihilismo, aislada en estos términos, terminaría por hacer pensar que Heidegger quiere sencillamente volcar la relación sujeto-objeto en favor del objeto (así interpreta Adorno a Heidegger en la *Dialéctica negativa*[1]).

Para comprender adecuadamente la definición heideggeriana del nihilismo y ver la afinidad que ella tiene con la de Nietzsche, debemos atribuir al término valor, que reduce el ser a valor, la acepción rigurosa de *valor de cambio*. De manera que el nihilismo es así la reducción del ser a valor de cambio.

[1] Véase: Th. W. Adorno *Dialettica negativa* (1966), traducción italiana de C. Donolo, Turín, Einaudi, 1970, especialmente el capítulo 1 de la primera parte, sobre "necesidad ontológica".

¿Y cómo coincide esta definición con el "Dios ha muerto" y con la desvalorización de los valores supremos de Nietzsche? La coincidencia se ve, si se considera el hecho de que también para Nietzsche los que desaparecieron no son los valores *tout court*, sino los valores supremos, resumidos precisamente en el valor supremo por excelencia, Dios. Y todo esto, lejos de quitar sentido al concepto de valor –como lo vio bien Heidegger– lo libera en sus vertiginosas potencialidades: sólo allí donde no está la instancia final y bloqueadora del valor supremo Dios, los valores se pueden desplegar en su verdadera naturaleza que consiste en su posibilidad de convertirse y transformarse por obra de indefinidos procesos.

No se olvide que Nietzsche elaboró una teoría de la cultura en la que "con el conocimiento del origen aumenta la insignificancia del origen",[2] en la que la cultura está pues toda ella en las transformaciones (urdimbres de leyes de desplazamiento, condensación, sublimación) y, si se quiere, en la que la retórica sustituye completamente a la lógica. Si seguimos el hilo conductor del nexo nihilismo-valores, diremos que, en la acepción nietzscheanoheideggeriana, el nihilismo es la transformación del valor de uso en valor de cambio*. No se trata de que el nihilismo sea que el ser esté en poder del sujeto, sino que el ser se haya disuelto completamente en el discurrir del valor, en las transformaciones indefinidas de la equivalencia universal.

¿Qué opuso la cultura del siglo XX a este advenimiento del nihilismo? ¿Cómo respondió a él? En el plano filosófico algunos ejemplos me parecen arquetípicos: el marxismo en sus varias declinaciones teóricas (tal vez con la excepción del marxismo estructuralista de Althusser) soñó con recuperar, en el plano práctico político antes de que en el plano teórico, el valor de uso y su nominatividad.

La sociedad socialista fue concebida como una sociedad en la que el trabajo se libera de sus caracteres de alienación porque el producto del trabajo, sustraído al círculo perverso de la mercantilización, mantiene con el productor una relación fundamental (pero cuanto más se esfuerza esta desalienación del trabajo en huir

[2] *Aurora* (1881), aforisma 44, véaselo en la traducción italiana de F. Masini, en *Opere* de F. Nietzsche, edición Colli-Montinari, vol. V, tomo I, Milán, Adelphi, 1964.

* Se ha traducido literalmente *valore di scambio* por "valor de cambio" y *valore d'uso* por "valor de uso", respetando la terminología ya conocida que emplea el autor, aunque "uso" y "cambio" puedan tener otros sentidos en castellano. (Nota del editor.)

de la idealización de la producción artesanal y "artística", tanto más debe definirse en términos de complejas mediaciones políticas que terminan por hacerla problemática al revelar por fin su carácter mítico).

Fuera de la perspectiva dialéctica y, por lo tanto, totalizante, del marxismo, la gran discursión que distinguió a la filosofía del siglo XX sobre "ciencias del espíritu" frente a las "ciencias de la naturaleza"' parece también revelar una actitud destinada a defender una zona en la que aún tiene vigencia el valor de uso o una zona que se sustrae a la pura lógica cuantitativa del valor de cambio, lógica cuantitativa que rige las ciencias de la naturaleza, las cuales dejan que se les escape la individualidad cualitativa de los hechos historicoculturales. (Pero ya en el lugar central que en las ciencias del espíritu ocupa el problema de la interpretación en su dependencia del lenguaje se abre un camino para las realizaciones nihilistas –por lo menos así me lo parecen– de la hermenéutica más reciente; lo cual significa también que no es casual que precisamente en virtud de los desarrollos hermenéuticos del pensamiento de Heidegger el nihilismo se imponga como la (única) *chance* del pensamiento contemporáneo.) La necesidad de ir más allá del valor de cambio, en la dirección del valor de uso con que se sustrae a la lógica de la permutabilidad, es una necesidad dominante, aun en la fenomenología (por lo menos desde el punto de vista que aquí nos interesa) y en el existencialismo primero, por tanto, aun en *Sein und Zeit.*

Fenomenología y existencialismo primero, pero también el marxismo humanístico y las teorizaciones de las "ciencias del espíritu", son manifestaciones de un hilo conductor y unificador de un amplio sector de la cultura europea que podríamos hasta identificar como caracterizado por el "*pathos* de la autenticidad", es decir, en términos nietzscheanos, de la resistencia a la realización del nihilismo. A esta corriente se agregó recientemente una tradición que hasta ahora, en muchas de sus manifestaciones, apareció como alternativa, la corriente que, partiendo de Wittgenstein y de la cultura vienesa de la época del *Tractatus*, se desarrolla luego hasta llegar a la filosofía analítica anglosajona. También aquí, por lo menos en la medida en que se pone el acento sobre "lo místico" wittgensteiniano, nos encontramos frente al esfuerzo de aislar y defender una zona ideal del valor de uso, esto es, un lugar en el que no se dé la disolución del ser en el valor.

Pero el redescubrimiento de lo "místico" wittgensteiniano, redescubrimiento que ejerció una influencia cultural decisiva, en diferentes sentidos, sobre la cultura italiana (el debate sobre la crisis de la razón) y sobre la cultura anglosajona (la toma de con-

ciencia del carácter histórico y eventual de la lógica) es, en realidad, desde el punto de vista de la realización del nihilismo, una batalla de retaguardia. Mientras nos afanábamos en mostrar que *también* Wittgenstein identificaba como fundamental, aunque no como esencial, una zona de "silencio" y creíamos reconocer en esto una afinidad suya con Heidegger y, en otros aspectos, con Nietzsche, lo que en realidad ocurría (¿dónde? en la conciencia filosófica, en el darse del ser, en el acontecimiento mundial del *Ge-Stell* heideggeriano[3]) era que el nihilismo llegaba a la fase de su plena realización y se extremaba al resolver el ser en valor. Y es este acontecimiento lo que hace en última instancia posible –y necesario– pensar que el nihilismo es nuestra (única) *chance*.

Desde el punto de vista del nihilismo –y ciertamente con una generalización que puede parecer exagerada– parece que la cultura del siglo XX asistió a la extinción de todo proyecto de "reapropiación". En este proceso entran no sólo las cuestiones teóricas, entre las cuales, por ejemplo, están las variantes lacanianas del freudismo, sino también, y tal vez más fundamentalmente, las cuestiones políticas del marxismo, de las revoluciones y del socialismo real. La perspectiva de la reapropiación –ya en la forma de la defensa de una zona libre del valor de cambio, ya en la forma más ambiciosa (que pone en compañía, por lo menos en el plano teórico, el marxismo y la fenomenología) de dar un nuevo fundamento a la existencia dentro de un horizonte sustraído al valor de cambio y centrado en el valor de uso– ha sufrido un deterioro no sólo en cuanto a fracasos prácticos, que nada le quitarían a su dimensión ideal y normativa, sino que, en realidad, la perspectiva de la reapropiación perdió precisamente su significación de norma ideal. Lo mismo que el Dios de Nietzsche, esa perspectiva terminó por revelarse como superflua. En Nietzsche, como se sabe, Dios muere en la medida en que el saber ya no tiene necesidad de llegar a las causas últimas, en que el hombre no necesita ya creerse con un alma inmortal. Dios muere porque se lo debe negar en nombre del mismo imperativo de verdad que siempre se presentó como su ley y con esto pierde también sentido el imperativo de la verdad y, en última instancia, esto ocurre porque las condiciones de existencia son ahora menos violentas y, por lo tanto y sobre todo, menos *patéticas*. Aquí, en esta acentuación del carácter superfluo de los valores últimos, está la raíz del nihilismo consumado.

[3] Sobre esta interpretación del *Ge-Stell* heideggeriano, véase mi libro *Le avventure della differenza, op. cit.*, los capítulos V y VII.

Para el nihilista consumado ni siquiera la liquidación de los valores supremos es el establecimiento o el restablecimiento de una situación de "valor" en el sentido fuerte del término, no es una reapropiación porque lo que se ha hecho superfluo es cabalmente lo "propio" de cada cual (aun en el sentido semántico del término). "El mundo verdadero se ha convertido en fábula", dijo Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*.[4] Y aquí no se trata empero del "presunto" mundo verdadero sino que se trata del mundo verdadero *tout court*. Y si bien Nietzsche agrega que de esa manera la fábula ya no es tal porque no hay ninguna verdad que la revele como apariencia e ilusión, la noción de fábula no pierde del todo su sentido. En efecto, la fábula impide atribuir a las apariencias que la componen la fuerza contundente que correspondía al *ontos on* en metafísica.

Y éste es un riesgo que, en el nihilismo contemporáneo (en el pensamiento que se remite a Nietzsche y lo continúa) me parece muy presente: pienso, por ejemplo, en ciertas páginas de *Diferencia y repetición* de Gilles Deleuze sobre "la glorificación" de los simulacros y de los reflejos.[5] Entre los muchos escotillones y recovecos del texto de Nietzsche está también el siguiente: una vez reconocido el carácter de fábula al mundo verdadero, se atribuye luego a la fábula la antigua dignidad metafísica (la gloria) del mundo verdadero. La experiencia que se ofrece al nihilista consumado no es en cambio una experiencia de plenitud, de gloria, de *ontos on*, sino que se trata de una experiencia desligada de los presuntos valores últimos y referida de manera emancipada en cambio a los valores que la tradición metafísica siempre consideró bejos e innobles y que de este modo quedan rescatados y vueltos a su verdadera dignidad.

Así –y se encuentran ejemplos por todas partes– se reacciona a la desvalorización de los valores supremos, a la muerte de Dios, sólo con la reivindicación –patética, metafísica– de otros valores "más verdaderos" (por ejemplo, los valores de las culturas marginales, de las culturas populares, opuestos a los valores de las culturas dominantes; la destrucción de los cánones literarios, artísticos, etcétera).

El término nihilismo, aun cuando se trata de nihilismo consumado (y por lo tanto no pasivo o reactivo), en la terminología

[4] Es el título de un capítulo del *Crepúsculo de los ídolos*, traducción italiana de F. Masini en la edición citada de Colli-Montinari, de las *Opere*, vol. VI, tomo III, Milán, Adelphi, 1970.

[5] Sobre este concepto de Deleuze, véase sobre todo *Differenza e repetizione* (1968), traducción italiana de G. Gulglielmi, Bolonia, Il Mulino, 1971.

de Nietzsche conserva, como el término "fábula", algunos de los rasgos que tiene en el lenguaje común: el mundo en que la verdad se convirtió en fábula es efectivamente el lugar de una experiencia que no es "ya auténtica", que no es la experiencia que ofrece la metafísica. Esta experiencia no es *ya* auténtica, porque la autenticidad –lo propio, la reapropiación– ha perecido ella misma con la muerte de Dios.

Esta es (interpretada a la luz de Nietzsche, de Heidegger, de la realización del nihilismo) la cuestión de la generalización del valor de cambio en nuestra sociedad, esa cuestión que a Marx le parecía todavía sólo definible en los términos morales de la "prostitución generalizada", en los términos de la desacralización de lo humano. La resistencia a esta desacralización, por ejemplo la crítica de la cultura de masas (no del totalitarismo, entiéndase bien) que tiene su origen en la escuela de Francfort, ¿no podría ser descrita todavía como nostalgia de la reapropiación, nostalgia de Dios, nostalgia del *ontos on* y, en términos psicoanalíticos, como nostalgia de un yo imaginario que se resiste a la peculiar movilidad, inseguridad y permutabilidad de lo simbólico?

Los rasgos de la existencia en la sociedad capitalista tardía, desde la mercantilización totalizada en "simulacralización" hasta el agotamiento de la "crítica de la ideología", hasta el "descubrimiento" lacaniano de lo simbólico –todos hechos que entran plenamente en lo que Heidegger llama el *Ge-Stell*– no representan sólo los momentos apocalípticos de una *Menscheitsdämmerung*, de una deshumanización, sino que son además provocaciones y llamados que apuntan hacia una posible experiencia humana nueva.

Heidegger, que a muchos pareció el filósofo de la nostalgia del ser, aun en sus caracteres metafísicos de *Geborgenheit*, escribió en cambio que el *Ge-Stell* –es decir, la universal imposición y provocación del mundo técnico– es también un "primer centelleo del *Ereignis*",[6] de ese evento del ser en el que toda apropiación –todo darse de algo en cuanto algo– se efectúa sólo como transapropiación, en un vertiginoso movimiento circular en el que el hombre y ser pierden todo carácter metafísico. La transapropiación en la que se realiza el *Ereignis* del ser es, en definitiva, la disolución del ser en el valor de cambio, ante todo en el lenguaje, en la tradición como transmisión e interpretación de mensajes.

El esfuerzo para sobrepasar la alienación entendida como reificación o como obnubilación de la subjetividad se desarrolló siempre

[6] Véase M. Heidegger, *Identität und Differenz*, Pfullingen, Neske, 1957, pág. 27.

en el siglo XX en la dirección de la reapropiación. Pero la general reificación, la reducción de todo valor de cambio es precisamente el mundo convertido en fábula. Esforzarse por restablecer algo "propio" contra esa disolución continúa siendo nihilismo reactivo, esfuerzo para abatir el dominio del objeto y establecer el predominio del sujeto, que empero se configura por reacción con los mismos caracteres de fuerza terminante propios de la objetividad.

El proceso ejemplarmente descrito por Sartre en la *Crítica de la razón dialéctica*[7] como recaída en la contrafinalidad y en lo práctico inerte muestra de modo inequívoco el destino de estos tipos de reapropiación. Frente a esto el nihilismo se manifiesta como nuestra *chance*, un poco en el mismo sentido en que en *Sein und Zeit* el ser para la muerte y la decisión anticipada que la asume aparecían como la posibilidad capaz de facilitar verdaderamente todas las otras posibilidades que constituyen la existencia y, por lo tanto, también como una suspensión de la contundencia del mundo que sitúa en el plano de lo posible todo aquello que se da como real, necesario, perentorio y verdadero.

La resolución del ser en valor de cambio, la transformación en la fábula del mundo verdadero es también nihilismo por cuanto supone un debilitamiento de la fuerza terminante de la "realidad". En el mundo del valor de cambio generalizado todo está dado como narración, como relato (de los medios de comunicación de masas esencialmente que se interpretan de manera inextricable con la tradición de los mensajes que el lenguaje nos aporta del pasado y de las otras culturas; los medios de difusión de masas no son pues sólo una perversión ideológica sino además una declinación vertiginosa de esta misma tradición).

Con respecto a esto se habla de lo imaginario social; pero el mundo del valor de cambio no tiene sólo ni necesariamente el sentido de lo imaginario en la significación lacaniana; no es sólo rigidez alienada, sino que puede asumir (y esto depende ciertamente de una decisión, individual o social) la peculiar movilidad de lo simbólico.

Los varios tipos de recaída en lo práctico inerte, en la contrafinalidad, etcétera, o los elementos de permanente alienación que caracterizan (en la forma de la represión adicional marcusiana) a nuestra sociedad que, sin embargo, es tecnológicamente capaz de libertad. Todos esos elementos podrían interpretarse como una permanente transcripción, en términos de lo imaginario, de las nuevas

[7] Véase J. P. Sartre, *Critica della ragione dialettica* (1960), traducción italiana de P. Caruso, 2 volúmenes, Milán, Il Saggiatore, 1963.

posibilidades de lo simbólico puestas a disposición de la técnica, de la secularización, del "debilitamiento" de la realidad que caracteriza a la sociedad moderna tardía.

El *Ereignis* del ser que centellea a través de la estructura del *Ge-Stell* heideggeriano es cabalmente el anuncio de una época de "debilidad" del ser en la cual la "apropiación" de los entes está explícitamente dada como transapropiación. Desde este punto de vista, el nihilismo es *chance* en dos sentidos. En primer lugar, en un sentido efectivo, político, no necesariamente la masificación y la "mediatización" –y también la secularización, el desarraigo, etcétera– de la existencia moderna tardía es acentuación de la alienación, es expropiación en el sentido de la sociedad de la organización total. La "desrealización" del mundo puede no dirigirse únicamente en la dirección de la rigidez de lo imaginario hacia el establecimiento de nuevos "valores supremos" sino que puede dirigirse en cambio hacia la movilidad de lo simbólico.

Esta *chance* depende también del modo –y éste es el segundo sentido de la *chance*– en que la sepamos vivir, individual y colectivamente. La recaída en la contrafinalidad está pues vinculada con la permanente tendencia a vivir la "desrealización" en términos de reapropiación. Ciertamente la emancipación del hombre consiste, como quiere Sartre, en el reapropiarse del sentido de la historia por parte de quienes concretamente la hacen. Pero esta reapropiación es una "disolución". Sartre dice que el sentido de la historia debe "disolverse" en los hombres concretos que juntos la construyen.[8] Esta disolución se entiende aquí en un sentido mucho más literal del que lo entiende Sartre. Uno vuelve a apropiarse del sentido de la historia con la condición de aceptar que ésta no tiene un sentido de peso ni una perentoriedad metafísica y teológica.

El nihilismo consumado de Nietzsche tiene también fundamentalmente este significado; el llamado que nos habla del mundo de la modernidad tardía es un llamado que nos exhorta a la *despedida*. Y este llamado resuena precisamente en Heidegger, con demasiada frecuencia y demasiado simplistamente identificado como el pensador (del retorno) del ser; en cambio, es Heidegger quien habla de la necesidad de "dejar que se pierda el ser como fundamento"[9] para "saltar" a su "abismo", el cual empero, cuando se habla de la generalización del valor de cambio, cuando se habla del *Ge-Stell* de

[8] Véase J. P. Sartre, *Critica, op. cit.*, vol. I, págs. 76-77.

[9] Véase M. Heidegger, *Tempo ed essere* (1962), traducción italiana de E. Mazzarella, Nápoles, Guida, 1980, pág. 103.

la técnica moderna, no puede entenderse como una profundidad de tipo teológico-negativo.

Escuchar el llamado de la esencia de la técnica sin embargo no significa abandonarse sin reserva a sus leyes y a sus juegos; por eso, según creo, Heidegger insiste en el hecho de que la esencia de la técnica no es algo técnico, y es a esta esencia a la que debemos prestar atención. Esta esencia hace resonar un llamado que está indisolublemente vinculado con los mensajes que nos envía la *Ueber-leiferung* a la cual pertenece también la técnica moderna, que es realización coherente de la metafísica iniciada con Parménides.

También la técnica es fábula, es saga, mensaje transmitido; verla en esta relación la despoja de sus pretensiones (imaginarias) de constituirse en una nueva realidad "fuerte" que se pueda aceptar como evidente o glorificar como el *ontos on* platónico. El mito de la técnica deshumanizante y también la "realidad" de este mito en las sociedades de la organización total son entumecimientos metafísicos que continúan interpretando la fábula como "verdad". El nihilismo acabado, como el *Ab-grund* heideggeriano, nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad.

II

La crisis del humanismo

Parafraseando un dicho que circulaba hace tiempo, se podría comenzar esta discusión sobre el humanismo reconociendo que en el mundo contemporáneo "Dios ha muerto, pero el hombre no lo pasa demasiado bien". Es sólo un dicho, pero también algo más ya que en el fondo recoge y señala la diferencia que opone el ateísmo contemporáneo al ateísmo clásico, expresado por Feuerbach. La diferencia consiste precisamente en el hecho macroscópico de que la negación de Dios o la admisión de su muerte no puede dar lugar hoy a una "reapropiación", por parte del hombre, de una esencia suya alienada en el ídolo de lo divino. Mucha obra apologética continúa extrayendo precisamente de aquí, de manera implícita o explícita, uno de sus argumentos contra el ateísmo, al que se acusa de preludiar necesariamente una destrucción general del hombre, en virtud de una especie de némesis que, como la torre de Babel, arrastraría al hombre rebelde a su propia dependencia metafísica constitutiva. Aun cuando, como creo, hay que rechazar esta burda obra apologética de tipo punitivo, es innegable que subsiste una conexión entre crisis del humanismo y muerte de Dios. En primer lugar, ella caracteriza de manera peculiar al ateísmo contemporáneo que ya no puede ser un ateísmo de "reapropiación". Pero, en segundo lugar y más profundamente, ella distingue de manera determinante al humanismo en crisis, que se encuentra en esta condición también porque no puede ya resolverse en una apelación a un fundamento trascendente. Desde este último punto de vista, se puede también aceptar la tesis de que el humanismo está en crisis *porque* Dios está muerto, es decir, que la verdadera sustancia de la crisis del humanismo es la muerte de Dios, no por casualidad anunciada por Nietzsche, quien es también el primer pensador radical no humanista de nuestra época.

La conexión entre crisis del humanismo y muerte de Dios puede, por lo demás, parecer paradójica sólo cuando se considera

que el humanismo deba ser necesariamente una perspectiva que coloca al hombre en el centro del universo y lo convierte en señor del ser. Pero precisamente el escrito que inaugura la conciencia contemporánea de la crisis del humanismo, esto es, la carta de Heidegger *Über den Humanismus* (1946), describe el humanismo en términos bien diferentes y señala su estrechísima relación con la ontoteología que caracteriza toda la metafísica occidental. En el escrito de Heidegger, humanismo es sinónimo de metafísica, por cuanto sólo en la perspectiva de una metafísica como teoría general del ser del ente, que piensa ese ser en términos "objetivos" (olvidando pues la diferencia ontológica), sólo en semejante perspectiva el hombre puede encontrar una definición sobre cuya base se puede "construir", educar y darse una *Bildung* aun en el sentido de las *humanae litterae* que definen al humanismo como momento de la cultura europea. No existe humanismo sino como despliegue de una metafísica en la que el hombre se determina un papel que no es necesariamente central o exclusivo. Y, como por lo demás muestra Heidegger en su reconstrucción de la historia de la metafísica, sólo cuando no se manifiesta su carácter "humanista" en el sentido de reducción de todo al hombre, la metafísica puede sobrevivir como tal: y cuando ese carácter de reducción al hombre en la metafísica se hace explícito, como ocurre, según Heidegger, en Nietzsche (el ser como voluntad de poderío), la metafísica se encuentra ya en su ocaso y con ella, como lo comprobamos hoy, declina también el humanismo. Por eso, la muerte de Dios –momento culminante y final de la metafísica– es también de manera inseparable la crisis del humanismo. Dicho en otros términos: el hombre conserva la posición de "centro" de la realidad, a que alude la concepción corriente de humanismo, sólo en virtud de una referencia a un *Grund* que lo afirma en este puesto. La tesis agustiniana según la cual Dios está más cerca de mí de lo que yo mismo estoy, nunca fue una verdadera amenaza al humanismo sino que más bien le sirvió de apoyo, aun históricamente. "*Larvatus prodeo*", estas palabras familiares al psicoanálisis representan también la ley del pensamiento metafísico que, en este sentido, es también siempre ideológico. El sujeto afirma su propia posición central en la historia del pensamiento sólo enmascarándose en las apariencias "imaginarias" del fundamento (es probable que entre la concepción heideggeriana de la metafísica y las tesis lacanianas sobre el juego de lo imaginario y lo simbólico haya algo más que una simple analogía o similitud superficial). No se trata aquí de proponer una interpretación psicologista de la metafísica (en el sentido que este término tiene para Heidegger), sino más bien de situar la problemática de la constitución

y maduración del yo en un horizonte ontológico según la línea inaugurada por Heidegger en *Sein und Zeit*.

¿En qué sentido más preciso puede ayudar a comprender adecuadamente la crisis del humanismo la conexión indicada por Heidegger entre humanismo y metafísica? Sobre todo, según parece, en el sentido de conferir una significación filosófica precisa a un conjunto de ideas a menudo poco claramente relacionadas entre sí que componen la conciencia de la crisis del humanismo en la cultura actual. En Heidegger, en efecto, la crisis del humanismo en la medida en que está relacionada con la culminación de la metafísica y su fin tiene que ver de manera no accidental con la técnica moderna. Ahora bien, hoy se habla por lo común de crisis del humanismo precisamente en relación con la técnica. Esta se manifiesta como la causa de un proceso general de deshumanización que comprende ora el eclipse de los ideales humanistas de cultura en favor de una formación del hombre centrada en la ciencia y en las facultades productivas racionalmente dirigidas, ora, en el plano de la organización social y política, un proceso de acentuada racionalización que deja entrever los rasgos de la sociedad de la organización total descrita y criticada por Adorno. Y Heidegger ofrece indicaciones teóricas de peso decisivo precisamente respecto de esta conexión (habitual en gran parte de la cultura actual) entre crisis del humanismo y triunfo de la civilización técnica.

La corriente existencialista que caracteriza la filosofía y la cultura europea de los primeros treinta años del siglo XX tiende a ver en la crisis del humanismo sólo un proceso de decadencia práctica de un valor, la humanidad, que empero continúa siendo definida teóricamente por los mismos rasgos que tenía en la tradición. Desde este punto de vista es muy significativo el debate que se desarrolla a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX sobre la distinción entre "ciencias de la naturaleza" y "ciencias del espíritu". Generalmente el hecho de que se impongan las ciencias de la naturaleza es considerado una amenaza de la cual hay que tratar de defender una zona de valores humanos peculiares sustraídos a la lógica cuantitativa del saber positivo. Si bien en los decenios siguientes se desarrollará la hermenéutica con sus implicaciones antimetafísicas y antihumanistas (ésta es la historia del nexo que une a Heidegger con Dilthey) partiendo precisamente de la reflexión sobre las ciencias del espíritu, el significado primero del debate es de tipo "defensivo": si es cierto que hay que tratar de alcanzar también en el campo de las ciencias humanas una forma de rigor y de exactitud que satisfaga todas las exigencias de un saber metódico, esto debe hacerse sólo con la condición de reconocer lo que en el hombre

hay de irreductible y peculiar; y este núcleo constituye el humanismo de la tradición centrado en la libertad, en la elección, en el carácter imprevisible del comportamiento humano, es decir, en la historicidad constitutiva de lo humano. Quien libera de las apariencias de debate "metodológico" a este núcleo humanista y lo plantea en sus términos efectivos de contenido teórico es el Husserl de *Krisis*: aquí la crisis del humanismo está vinculada con el proceso por el cual la subjetividad humana se pierde en los mecanismos de la objetividad científica y luego tecnológica; de la crisis general de civilización así desarrollada sólo se puede salir en virtud de una recuperación de la función central del sujeto que en el fondo continúa sin abrigar ninguna duda sobre su propia y verdadera naturaleza, amenazada sólo exteriormente por mecanismos que el mismo sujeto puso en movimiento, pero de los cuales puede volver a apropiarse. No se manifiesta aquí ninguna sospecha de que el haber puesto en movimiento semejantes mecanismos de deshumanización pueda indicar que algo no marcha bien en la estructura misma del sujeto. La fenomenología posterior, sobre todo la francesa, acentuó en la herencia husserliana posiciones que parecen sustraerse a esta tesis humanista, porque son posiciones que sobre todo están empeñadas en reconstruir de manera no idealista la relación del pensamiento con la percepción, la corporeidad, la vida emotiva; pero es difícil decir hasta qué punto la temática "naturalista" de la fenomenología escapa a un horizonte humanista, si es cierto que, en virtud de la pretensión de estos aspectos tradicionalmente "eliminados" de la filosofía de cuño metafísico, lo que se busca es la recomposición de una *humanitas* más completa, es decir, un dominio más extendido y seguro de la autoconciencia que, por obra de un pleno conocimiento de todas sus dimensiones propias, se establece cada vez más sólidamente "cerca de sí", según una significación fenomenológica que termina por remontarse a Hegel.

Si la crisis del humanismo está seguramente relacionada, en la experiencia del pensamiento del siglo XX, con el crecimiento del mundo técnico y de la sociedad racionalizada, esta relación, en las diversas interpretaciones que se dan de ella, constituye también una línea de demarcación entre concepciones profundamente diferentes sobre la significación de esta crisis. El punto de vista que se desarrolla en la discusión sobre las ciencias del espíritu, que tiene una de sus expresiones teóricas ejemplares en la fenomenología pero que en general se vincula con la corriente existencialista presente en la cultura de los primeros decenios del siglo XX (ciertamente también y de manera especial en el marxismo), se puede también llamar una interpretación nostálgica y restaurativa de la crisis del humanismo.

La relación con la técnica se considera así esencialmente como una amenaza a la cual el pensamiento reacciona cobrando conciencia cada vez más aguda de los caracteres peculiares que distinguen al mundo humano del mundo de la objetividad científica o bien esforzándose en preparar, teórica o prácticamente (como ocurre con el pensamiento marxista), la recuperación por parte del sujeto de su carácter central. Esta concepción restaurativa no pone en discusión de manera sustancial al humanismo de la tradición pues para ella la crisis no afecta los contenidos del ideal humanístico sino que sólo afecta sus *chances* de supervivencia histórica en las nuevas condiciones de vida de la modernidad.

En el mismo horizonte cultural y aproximadamente en la misma época se abre camino otra actitud: es una actitud más radical, para la cual el hecho de que la técnica se imponga configura no tanto una amenaza como una provocación; aun en el sentido de apelación. La clásica colección de poesía expresionista publicada por Kurt Punthus en 1919 se titulaba *Menscheitsdämmerung*, crepúsculo de la humanidad, pero contenía numerosos textos en los cuales se respiraba un aire que era más propio de una aurora que de un ocaso. Las nuevas condiciones de vida impuestas sobre todo por la estructura de la nueva ciudad moderna se conciben más bien como un desarraigo del hombre de lo que le corresponde tradicionalmente, podríamos decir, desarraigo de sus bases en la "comunidad" orgánica de la aldea, de la familia, etcétera; en ese desarraigo figuran también los horizontes definidos y tranquilizadores de la forma, de suerte que, en cierto sentido, la destrucción estilística representada por el expresionismo se manifiesta como un aspecto de un proceso más general de civilización. Pero todo esto no se siente como una pérdida; el alarido que resuena aquí precisamente porque el desarraigo de la modernidad destruyó el carácter definido de las formas no es sólo grito de dolor de una "vida ofendida" (como resonará después en el título de *Minima moralia* de Adorno), sino que es además expresión de lo "espiritual" que se abre camino a través de las ruinas de las formas y, por lo tanto, también a través de las destrucciones que constituyen un "crepúsculo" de la humanidad y quizá sobre todo del humanismo. La concepción heideggeriana de la crisis del humanismo, que parece también la concepción teóricamente más rigurosa porque se refiere a la sustancia del humanismo y no sólo a las cuestiones exteriores de sus mayores o menores posibilidades de realización histórica, se entronca con esta perspectiva de amplio sentido expresionista. Dentro de esta perspectiva entre el Bloch del *Espíritu de la utopía*, que en su división tripartita (de corte hegeliano) de las épocas del arte (egipcia, clási-

ca, gótica) refleja en realidad un espíritu que es el de *Orígenes de la tragedia* de Nietzsche y entiende el desarraigo de la modernidad como promesa utópica de liberación. Pero sobre todo característicasde esta interpretación radical de la crisis del humanismo –y también de sus posibles equívocos– son dos obras que se sitúan idealmente en el comienzo y en el fin del período en el cual madura la conciencia de esta crisis; me refiero a *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler (1918) y *El trabajador* de Ernst Jünger (1932). En ellas, sobre todo en la primera, resuenan también los componentes históricos y sociales de la crisis del humanismo que en la teoría tienden a desaparecer. Lo mismo que en el expresionismo y aun en mayor medida, en la obra de Spengler la crisis que se anuncia es sobre todo crisis del centro de Europa (piénsese, por ejemplo, en el plano de las artes figurativas, en la importancia que tuvo el conocimiento del arte africano en el nacimiento de movimientos de vanguardia como el cubismo y hasta el propio expresionismo) y del modo en gran medida "burgués" de la *Bildung*. A este ideal burgués –el sueño de una civilización europea unitaria roto por la sacudida de la primera guerra mundial– Spengler y después Jünger oponen una especie de ideal "militar" de la existencia: Spengler sostiene que en la fase final, de ocaso, a que ha llegado nuestra civilización, las actividades adecuadas no son ya las de la creación de obras de arte o de pensamiento, propias de la edad juvenil, sino aquellas de organización técnica, científica, económica del mundo que empero culminan en el establecimiento de un dominio que en el fondo es de tipo militar. En Jünger, la exaltación de la "guerra de materiales" y los aspectos "mecánicos" de lo real prefiguran una nueva existencia que, más que en la vida del soldado, tiene su máximo ideal en la vida del trabajador de la industria, no ya un individuo sino momento de un proceso "orgánico" de producción; contrariamente al burgués, el trabajador de la industria moderna no está ya obsesionado por el problema de la seguridad, y lleva una existencia más aventurera, más "experimental" precisamente porque está más desligada de la referencia al sí mismo. Es cierto que aun el ideal de la vida militar puede sentirse como ideal burgués típico (así aparece, por ejemplo, en la primera novela de la trilogía *Los sonámbulos*, 1932, de Hermann Broch): en este caso, la vida militar es el triunfo de la forma, de la disciplina, el lugar de desapego nostálgico e irónico respecto de toda inmediatez. Pero lo que distingue el militarismo de Spengler y de Jünger, y sobre todo de este último, es la conciencia del nexo con la técnica. Lo que al principio se presenta como ideal "militar" opuesto a la *Bildung* burguesa es, en realidad y en definitiva, el ideal de una "tecnicización"

de la existencia que se abre o mejor dicho se abandona al llamado y a la provocación de la técnica moderna, con lo cual se corren los riesgos que supone semejante apertura (y a veces se sucumbe enteramente a ellos como ocurre con Spengler; diferente en cambio es el caso de Jünger que aun políticamente mantuvo una posición de repudio del nazismo y se sintió siempre socialista).

Subrayar los equívocos y los riesgos de estas perspectivas no sólo sirve para conjurarlos al ponernos en guardia contra ellos, sino que muestra sobre todo el hecho de que aquí nos hallamos frente a materiales, a elementos, a puntos de arranque que para asumir significación necesitan de una interpretación y de un encuadramiento riguroso y teóricamente responsable. Es posible que semejante perspectiva teórica es lo que se busca, como hoy muchos sostienen (por ejemplo, una vasta corriente de pensamiento marxista salido de la ortodoxia lukàcsiana), en el utopismo de Ernest Bloch. *Espíritu de la utopía* (1918 y 1923) es seguramente una de las obras filosóficas del siglo XX que más se han empeñado en explorar las posibilidades "positivas" relacionadas con los aspectos aparentemente deshumanizantes de las nuevas condiciones de existencia del mundo técnico. Pero hasta qué punto el desarrollo posterior del pensamiento de Bloch, en la dirección de una admisión cada vez más clara de elementos de la tradición hegelomarxista, ¿permite situarlo aún entre los pensadores de la crisis "radical" del humanismo? La conciencia de las nuevas posibilidades de existencia ofrecidas por el mundo técnico, conciencia que estaba viva en *Espíritu de la Utopía* –donde el "sujeto reapropiado" aparecía en definitiva configurado según el modelo del *clown* y, por lo tanto, en una forma "desequilibrada", poco asimilable al *homo humanus* de la tradición– se fue diluyendo progresivamente en una general readmisión de los contenidos del humanismo dentro de la imagen utópica del hombre que haya de alcanzarse con la revolución. Una confirmación de esta vocación, en el fondo aún humanista, del marxismo, hasta del marxismo crítico, podría verse en la obra de Adorno, profundamente influido por el utopismo de Bloch y sin embargo, como se sabe, crítico acerbo de toda perspectiva de conciliación con la existencia técnica en nombre de un ideal del hombre que sustancialmente se mantiene dentro de la tradición.

Pero que sea verdadera esa tradición "humanista" y por qué sus contenidos están en crisis es algo que sólo se puede ver desde un punto de vista que, aun perteneciéndonos, se sitúe también fuera de esa tradición, en esa condición de "superación" que Heideg-

ger, al hablar de la metafísica, ha llamado *Verwindung,*[1], un término que se podría traducir por remitirse en sus varios sentidos (por ejemplo: reponerse o remitirse de una enfermedad, remitirse a alguien, remitir una carta o mensaje). No podemos hablar sensatamente de crisis del humanismo sino desde un punto de vista que admita e interprete sistemáticamente los elementos de la perspectiva radical que encontramos, a título de ejemplo, en autores como Spengler y Jünger, en los expresionistas, en el Bloch de la primera época. Contrariamente a las apariencias, este punto de vista teórico no se encuentra, por lo menos según nosotros, en el marxismo crítico y utopista. Ese punto de vista representa en cambio el sentido mismo del conjunto del pensamiento de Heidegger que globalmente asume la forma de una interpretación de la crisis del humanismo como aspecto de la crisis de la metafísica. Lo mismo que la crisis o el fin de la metafísica, la crisis del humanismo, que forma parte de aquella, es descrita por Heidegger en términos de *Verwindung*, de una superación, pues, que es en realidad el reconocimiento de la convalecencia de una enfermedad y admisión de responsabilidad.

Esta *Verwindung* –de la metafísica, del humanismo– se da con la condición de que el hombre se abra al llamado del *Ge-Stell.* En el concepto heideggeriano de *Ge-Stell*, con todo lo que él implica, se encuentra la interpretación teórica de la visión radical de la crisis del humanismo. *Ge-Stell*, que podemos traducir por *imposición,*[2] representa para Heidegger todo lo que aporta la técnica con su interpelar, provocar y ordenar que constituye la esencia histórica y predestinada del mundo técnico. Esta esencia no está fuera de la metafísica, sino que es su remate: ésa es la razón por la cual la metafísica concibió siempre el ser como *Grund*, como fundamento que asegura a la razón y del cual la razón se asegura. Pero la técnica, en su proyecto global de concatenar en una dirección todos los entes en nexos causales previsibles y dominables, representa el máximo despliegue de la metafísica. Aquí está la raíz de la imposibilidad de contraponer las vicisitudes del triunfo de la técnica a la tradición metafísica; son momentos diferentes de un proceso único. Como aspecto de la metafísica, tampoco el humanismo puede forjarse la ilusión de que representa valores alternativos de los valores técnicos. Que la técnica se presente como una amenaza para la

[1] Véase *Vorträge und Aufsätze* (1954), traducción italiana: *Saggi e discorsi*, Milán, Mursia, 1976, pág. 45.

[2] Véase *ibídem*, pág. 14. Sobre el *Ge-Stell* y su significación, véase también el ensayo final de mi volumen *Le avventure della differenza, op. cit.*

metafísica y para el humanismo es sólo una apariencia derivada del hecho de que, en la esencia de la técnica, se revelan los rasgos propios de la metafísica y del humanismo, rasgos que metafísica y humanismo siempre habían mantenido ocultos.. Esta revelación y despliegue es también un momento final, culminación y comienzo de la crisis, para la metafísica y para el humanismo. Pero como esa culminación no es el resultado de una necesidad histórica, de un proceso regido por una dialéctica objetiva, sino que es *Gabe* –don y darse del ser, que tiene un destino sólo como envío, misión, anuncio–, en definitiva, la crisis del humanismo no es superación sino *Verwindung*, exhortación en la cual el hombre es llamado a recobrarse del humanismo, a remitirse a él y a remitírselo como algo que le está destinado.

El *Ge-Stell* no es pues sólo el momento en que la metafísica y el humanismo terminan en el sentido de desaparecer y quedar liquidados, como quiere la interpretación nostálgica y restaurativa de esta crisis; el *Ge-Stell* es también, dice Heidegger, "un primer centelleo del *Areignis*",[3] un anuncio del evento del ser como darse más allá de los cuadros del pensamiento olvidado de la metafísica. El *Ge-Stell* implica, en efecto, la circunstancia de que hombre y ser, en una recíproca sacudida, pierden sus caracteres metafísicos y ante todo el carácter que los contrapone como sujeto y objeto. El humanismo que es parte y aspecto de la metafísica consiste en la definición del hombre como *subiectum*. La técnica representa la crisis del humanismo, no porque el triunfo de la racionalización niegue los valores humanistas, como un análisis superficial ha pretendido hacernos creer, sino, antes bien, porque al representar la técnica el remate de la metafísica llama al humanismo a una superación, a un *Verwindung*. También en Nietzsche antes que en Heidegger, la crisis del humanismo estaba relacionada con el establecimiento del dominio de la técnica en la modernidad: el hombre puede despedirse de su subjetividad, entendida como inmortalidad del alma, y reconocer que el yo es más bien un haz de "muchas almas mortales",[4] precisamente porque la existencia en la sociedad técnica avanzada no se caracteriza ya por el peligro continuo ni la consiguiente violencia.

En esta tesis, Nietzsche ve la crisis del *subiectum* precisamente en su significado etimológico, pues sujeto es lo que está debajo, lo que permanece en medio del cambio de las figuraciones acciden-

[3] Véase *Identität und Differenz, op. cit.*, 1957, pág. 27.

[4] Véase *Menschliches, Allzumenschliches*, II (1880), aforismo 17.

tales y lo que asegura la unidad del proceso. En la filosofía moderna, por lo menos a partir de Descartes y Leibniz, la unidad del *subiectum* como *hypokeimenon* –también en el sentido de sustrato de los procesos materiales– es ya sólo la unidad de la *conciencia*. Asimismo el momento del siglo XX en el que se pasa del concepto de sustancia al concepto de función (como lo expresa el título de una clásica obra neokantiana de Cassirer) representa un paso dado en esa dirección, claramente señalada por Heidegger en su comentario a Leibniz y al *principium reddendae rationis*. Pero en ese paso no sólo el sujeto, como *sustancia*, como sustrato, como *hypokeimenon* se fue reduciendo cada vez más a la conciencia (en una dirección puesta de relieve por todos los críticos del subjetivismo moderno), es decir, conciencia de uno mismo que es propia del hombre; sino que, además y viceversa, esa conciencia se configuró cada vez en mayor medida como sujeto del objeto, como el sujeto que es término correlativo del objeto. Según creo, esto es lo que hay que ver en el *cogito* cartesiano, en el cual la certeza de sí misma de la conciencia es toda ella función de la *evidencia* de la idea clara y distinta. Si ello es así, cada vez resultan más claras las razones del antihumanismo de Heidegger (y de Nietzsche): el sujeto concebido humanísticamente como autoconciencia es sencillamente lo correlativo del ser metafísico caracterizado en términos de objetividad, esto es, como evidencia, estabilidad, certeza indudable. Es probable que históricamente los orígenes del antihumanismo heideggeriano se deban hacer remontar a la polémica fenomenológica contra el psicologismo. Pero el hecho de que Heidegger no se haya contentado luego con un retorno al realismo aristotelicotomista (como algunos otros estudiosos del primer Husserl), ni haya seguido el camino del retorno a la *Lebenswelt*, indica hoy claramente el sentido verdadero de su antihumanismo que no es ni una reivindicación de la "objetividad" de las esencias, ni un remontarse al mundo de la vida como ámbito anterior a toda rigidez de categorías. Para él, el humanismo es un aspecto consiguiente de la reformulación del problema del sentido del ser fuera del horizonte metafísico de la simple presencia. El antihumanismo heideggeriano, en suma, no se formula como la reivindicación de "otro principio" que, trascendiendo al hombre y sus pretensiones de dominio (la "voluntad de poderío" y el nihilismo que la acompaña), pudiera suministrar un punto de referencia. A mi juicio, esto pone fuera de cuestión la posibilidad de una lectura "religiosa" de Heidegger. El sujeto queda "sobrepasado" en cuanto es un aspecto del pensamiento que olvida el ser en favor de la objetividad y de la simple presencia. Este pensamiento hace imposible entender la vida del

estar en el mundo en su peculiar historicidad y la reduce al momento de la certeza de sí misma, a la evidencia del sujeto ideal de la ciencia; de manera que dicho pensamiento borra lo que el estar en el mundo tiene de puramente "subjetivo", lo que no es reducible al "sujeto del objeto". Por eso, el humanismo de la tradición metafísica tiene también un carácter represivo y ascético que se intensifica en el pensamiento moderno cuanto más se modela la subjetividad según la objetividad científica y cuanto más se convierte en función pura.

En una discusión reciente, Hans-Georg Gadamer señaló la importancia que tuvo el concepto de *Erde*, la "tierra" (introducido por Heidegger en el ensayo de 1936 *El origen de la obra de arte*) para quienes en aquellos años seguían la elaboración del pensamiento heideggeriano después de *Ser y tiempo* y esto, según Gadamer, en conexión con la crítica heideggeriana del sujeto autoconsciente. Esta es una indicación que merece recordarse porque en el ensayo sobre la obra de arte no se manifiesta de manera evidente que el concepto de *Erde* tenga algo que ver con la crítica de la autoconciencia, de la que el autor no se ocupa en esas páginas. Pero el nexo se comprende si se presta atención al hecho de que la primacía del sujeto en la metafísica es función de la reducción del ser a la presencia: el humanismo es la doctrina que asigna al hombre el papel del sujeto, es decir, de la autoconciencia como sede de la evidencia en el marco del ser concebido como *Grund*, como presencia plena. También en nombre de las razones "no humanisticas" del sujeto –de su *Befindlichkeit*, de su historicidad, de sus diferencias–. *Ser y tiempo* había planteado el problema del sentido del ser y mostrado inicialmente que la concepción del ser según el modelo de la presencia era fruto de un acto de "abstracción" históricocultural que posteriormente se aclarará como un evento de destino, de *Geschick*. Podríamos decir que detrás de la *Welt* histórico-cultural de la metafísica se comienza a sospechar desde entonces una *Erde*. Detrás del ser como simple presencia de la objetividad está el ser como tiempo, como acaecer de destino y detrás de la conciencia enderezada a las cosas como evidencias hay otra cosa, la proyectualidad lanzada de la existencia que disputa a la conciencia sus pretensiones de hegemonía.

Esta "recuperación" de los elementos *irdisch*, terrestres, que son también aquellos elementos auténticamente históricos (no historicistas) del ser-en-el-mundo, no puede sin embargo considerarse como una reapropiación. La tenacidad con que Heidegger trabaja en los últimos escritos sobre el concepto de *Ereignis* y los conceptos conexos de *Ver-eignen, Ent-aignen, Uber-eignen*, puede expli-

carse más que como una atención prestada al carácter eventual, no simplemente presente, del ser, como un esfuerzo para despojar a aquel concepto juvenil suyo de *Eigentlichkeit*, de autenticidad, de toda valencia de reapropiación (que, como tal, es todavía metafísica y humanística).

Lo que Heidegger se esfuerza por concebir al interrogarse sobre la esencia de la técnica moderna, es lo que pueda significar el hecho de que la crisis del humanismo contemporáneo es crisis porque le falta toda posible base de "reapropiación", es decir, porque está indisolublemente ligada a la muerte de Dios y al fin de la metafísica. El alcance del nexo que Heidegger establece entre humanismo, metafísica, técnica y carácter de apropiación y de expropiación del *Ereignis* del ser dista mucho de haber sido comprendido. A manera de hipótesis aquí nos parece posible identificar algunos elementos.

Al atribuir la crisis del humanismo al fin de la metafísica como culminación de la técnica y momento de paso más allá del mundo de oposición sujeto-objeto, Heidegger no sólo confiere dignidad sistemática a las intuiciones "radicales" sobre la crisis del humanismo que vimos ejemplificadas en la obra de Spengler o de Jünger sino que, de manera mucho más vasta, construye la base teórica para poner en relación no sólo polémica la crisis del humanismo, que sobreviene de hecho en las instituciones de la sociedad moderna tardía, con la despedida de la subjetividad, que se verifica en importantes corrientes del pensamiento del siglo XX. Ya recordamos el nombre de Adorno; éste es el representate de una actitud que concibe la tarea del pensamiento del siglo XX como una tarea de resistencia a los atentados que la racionalización del trabajo social lleva a cabo contra la humanidad del hombre, que continúa concebida aun en términos de subjetividad y de autoconciencia. Esta posición de Adorno no es representativa sólo de una vasta corriente hegelomarxista de nuestra cultura; también la fenomenología en sus varias versiones y, en otro campo, muchas ideas del psicoanálisis tienden a colocarse por lo general en un horizonte de reapropiación. Contra esta cultura aún profundamente humanística trabajan otros elementos y corrientes del pensamiento contemporáneo con miras a superar el concepto de sujeto. Estas corrientes son el correlativo teórico de la liquidación que el sujeto sufre en el plano de la existencia social. No se trata de un puro reflejo teórico y apologético de lo que acontece en el nivel de las instituciones; ni la única posibilidad del pensamiento es la posibilidad de configurarse como defensa de la subjetividad, de la *humanitas*, contra los atentados deshumanizantes de la racionalización. Si la liquidación que el sujeto sufre en el plano de la existencia social puede tener un

sentido no sólo destructivo, ese sentido es descubierto por "la crítica del sujeto" que elaboraron las teorías radicales de la crisis del humanismo, sobre todo de Nietzsche y de Heidegger. Si no se lo considera desde el punto de vista de la crítica teórica del sujeto, el destino de la existencia humana en la sociedad tecnológica no puede dejar de manifestarse –y ser como el infierno de la sociedad de la organización total descrita por la sociología de Francfort. No se trata de oponer a Adorno una visión providencialista (y menos que nunca fatalista) de la racionalización capitalista del trabajo social, sino que se trata de tener en cuenta –contra los resultados sustancialmente veleidosos de esa misma sociología crítica– que, mientras esta racionalización creó las condiciones histórico-sociales de la liquidación del sujeto, la filosofía y la psicología, pero también la experiencia artística y literaria, reconocieron autónomamente que ese sujeto no tenía los títulos para pretender a una defensa. Es más aún, si es válido el análisis heideggeriano del nexo entre la metafísica, humanismo y técnica, el sujeto al que se propone defender de la deshumanización técnica es precisamente él la raíz de esa deshumanización, ya que la subjetividad, que se define ahora sólo como el sujeto del objeto, es función pura del mundo de la objetividad y, por lo tanto, tiende irresistiblemente a convertirse ella misma en objeto de manipulación.

Escuchar el llamado del *Ge-Stell* como "primer centelleo del *Ereignis*" quiere decir pues diponerse a vivir radicalmente la crisis del humanismo, lo cual no significa – y el nombre de Heidegger debería garantizarlo– abandonarse sin reservas a las leyes de la técnica, a la multiplicidad de sus "juegos", a la vertiginosa concatenación de sus mecanismos. El fin de la metafísica no nos libera para que nos entreguemos a este tipo de abandono. Por eso Heidegger insiste siempre en que es menester pensar en la *esencia* de la técnica y que esa esencia a su vez no es algo técnico. La salida del humanismo y de la metafísica no es una superación, es una *Verwindung*; la subjetividad no es algo que se deje sencillamente como un traje desechado. Si, por un lado, la subjetividad suministra las condiciones teóricas para eliminar toda visión demoníaca de la técnica y de la racionalización social y para recoger los elementos de destino que nos hablan de ella, Heidegger vuelve a colocar la técnica en el surco de la metafísica y de la tradición que se vincula con ella. Ver la técnica en su nexo con esta tradición significa también no dejarse imponer el mundo que la técnica forja como *la* "realidad", dotada de los caracteres perentorios, que serían una vez más metafísicos y que eran propios del *ontos on* platónico. Pero para quitar a la técnica, a sus producciones, a sus leyes, al mundo que ella

crea, el carácter imponente del *ontos on* metafísico, es indispensable un sujeto que ya no se conciba a su vez como sujeto fuerte. La crisis del humanismo en el sentido radical que asume en pensadores como Nietzsche y Heidegger, pero también en psicoanalistas como Lacan y quizás en escritores como Musil, se resuelve probablemente en una "cura de adelgazamiento del sujeto" para hacerlo capaz de escuchar la exhortación de un ser que ya no se da en el tono perentorio del *Grund* o del pensamiento de pensamiento o del espíritu absoluto, sino que disuelve su presencia-ausencia en las redes de una sociedad transformada cada vez más en un muy sensible organismo de comunicación.

Sección segunda

La verdad del arte

III

Muerte o crepúsculo del arte

Como muchos otros conceptos hegelianos, también el de la muerte del arte resultó profético en lo que toca a los fenómenos verificados en la sociedad industrial avanzada, aunque no en el sentido exacto que tenía en Hegel, sino más bien, como solía enseñarnos Adorno, en un sentido extrañamente pervertido. ¿No es acaso cierto que la universalización del dominio de la información puede interpretarse como una realización pervertida del triunfo del espíritu absoluto? La utopía del retorno del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y autoconciencia completamente desplegada se realiza de alguna manera en nuestra vida cotidiana como generalización de la esfera de los medios de comunicación, como generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distingue (más) de la "realidad". Naturalmente, la esfera de los medios de comunicación de masas no es el espíritu absoluto hegeliano; tal vez sea una caricatura de éste, pero de todas maneras no es una perversión de ese espíritu en un sentido exclusivamente degenerativo, puesto que más bien contiene, como a menudo ocurre con las perversiones, potencialidades cognoscitivas y prácticas que deberemos examinar y que probablemente delineen lo que está por venir.

Cuando hablamos de la muerte del arte, y conviene decirlo desde el principio aun cuando más adelante no desarrollemos el discurso en estos términos generales, hablamos dentro del marco de esa efectiva realización pervertida del espíritu absoluto hegeliano o, lo que es lo mismo, dentro del marco de la metafísica realizada, de la metafísica que ha llegado a su fin en el sentido en que nos habla de ella Heidegger y tal como la vemos anunciarse filosóficamente en la obra de Nietzsche. Y para emplear otro término heideggeriano, lo que aquí está en juego no es tanto una *Ueberwindung* de la metafísica como una *Verwindung*[1]: no una superación de la

[1] Véase M. Heidegger, *Saggi e discorsi, op. cit.*, págs 45 y siguientes.

realización pervertida del espíritu absoluto, o, en nuestro caso, de la muerte del arte, sino un *remitirse* en los varios sentidos que tiene este verbo, el cual reproduce bastante fielmente el significado de la *Verwindung* heideggeriana, esto es, remitirse de una enfermedad, como convalecencia, pero también remitir (como remitir un mensaje) y remitirse a alguien en el sentido de confiar en alguien. La muerte del arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger. En esta época, el pensamiento está respecto de la metafísica, en una posición de *Verwindung*: en verdad no se abandona la metafísica como se abandona un traje viejo porque ella nos constituye como nuestro destino, nos remite a ella y nosotros nos remitimos a ella como a algo que nos ha sido asignado.

Como el conjunto de la herencia metafísica, tampoco la muerte del arte puede entenderse como una "noción" de la que pueda decirse que corresponde o no a un determinado estado de cosas o que es más o menos contradictoria lógicamente, o que pueda sustituirse por otras nociones o de la cual se pueda explicar el origen, la significación ideológica, etcétera. Es más bien un acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos. Esta constelación es una urdimbre de sucesos histórico-culturales y de palabras que nos pertenecen, que los deciden y los codeterminan. En este sentido *geschicklich*, de destino, la muerte del arte es algo que nos atañe y que no podemos dejar de tener en cuenta. Ante todo, como profecía y utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia. El último pregonero de este anuncio de la muerte del arte fue Herbert Marcuse, por lo menos el Marcuse de la rebelión juvenil de 1968. En la perspectiva marcusiana, la muerte del arte se manifestaba como una posibilidad que se ofrecía a la sociedad técnicamente avanzada (es decir, en nuestros términos, a la sociedad de la metafísica realizada). Y semejante posibilidad no se expresó tan sólo como utopía teórica. La práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de "explosión" de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (sobre todo de inspiración neokantiana y neoidealista) les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia ateórica y apráctica sino que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destruc-

ción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política. La herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia en un nivel menos totalizante y menos metafísico, pero siempre con la marca de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales. Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galería de pintura, el museo, el libro; de esta manera se realiza una serie de operaciones –como el *land art*, el *body art*, el teatro de calle, la acción teatral como "trabajo de barrio"– que, respecto de las ambiciones metafísicas revolucionarias de las vanguardias históricas, se revelan más limitadas, pero también más cerca de la experiencia concreta actual. Ya no se tiende a que el arte quede suprimido en una futura sociedad revolucionaria; se intenta en cambio de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral. En consecuencia, la condición de la obra se hace naturalmente ambigua: la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (el museo imaginario de los objetos provistos de cualidades estéticas); el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente. En esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición: ya en un nivel directo y entonces a menudo bastante burdo; ya de manera indirecta, por ejemplo, como ironización de los géneros literarios, como poética de la cita, como uso de la fotografía entendida no en cuanto medio para realizar efectos formales, sino en su pura y simple operación de duplicación. En todos estos fenómenos que se hallan presentes de varias maneras en la experiencia artística contemporánea, no se trata sólo de la autorreferencia que, en muchas estéticas, parece constitutiva del arte; sino más bien, a mi juicio, de hechos específicamente vinculados con la muerte del arte en el sentido de una explosión de lo estético que se realiza también en esas formas de autoironización de la propia operación artística.

Un hecho decisivo en el paso de la explosión de lo estético, tal como se da en las vanguardias históricas –que conciben la muerte del arte como supresión de los límites de lo estético en la dirección de una dimensión metafísica o histórico-política de la obra–, a la explosión, tal como se verifica en las neovanguardias, es el impacto de la técnica en el decisivo sentido indicado por Benjamin en su ensayo de 1936 sobre *La obra de arte en la época*

de su reproductividad técnica. En esta perspectiva, el hecho de que el arte se salga de sus confines institucionales ya no se manifiesta exclusivamente y ni siquiera principalmente vinculado con la utopía de la reintegración (metafísica o revolucionaria) de la existencia, sino vinculado con el advenimiento de nuevas técnicas que de hecho permiten y hasta determinan una forma de generalización de lo estético. Con el advenimiento de la posibilidad de reproducir en el arte, no sólo las obras del pasado pierden su aureola, el halo que las circunda y las aísla –aislando así también la esfera estética de la experiencia– del resto de la existencia, sino que además nacen formas de arte en las que la reproductividad es constitutiva, como la fotografía y el cinematógrafo; las obras no sólo no tienen un original sino que aquí tiende sobre todo a borrarse la diferencia entre los productores y quienes disfrutan la obra, porque estas artes se resuelven en el uso técnico de máquinas y, por lo tanto, eliminan todo discurso sobre el genio (que en el fondo es la aureola que presenta el artista).

La idea benjaminiana de las modificaciones decisivas que sufre la experiencia estética en la época de la reproductividad indica el paso de la significación utópica revolucionaria de la muerte del arte a su significación tecnológica que se resuelve en una teoría de la cultura de masas, por más que ésta, como se sabe, no era la intención teórica de Benjamin, quien distinguía –aunque es difícil decir con qué rigor y legitimidad– una estetización "buena" y una "mala", la socialista y la fascista, de la experiencia mediante el uso de las técnicas de la reproducción mecánica del arte. La muerte del arte no es sólo la muerte que podemos esperar de la reintegración revolucionaria de la existencia, sino que es la que de hecho ya vivimos en la sociedad de la cultura de masas, en la que se puede hablar de estetitazión general de la vida en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de "belleza" (atractivo formal de los productos), han adquirido en la vida de cada cual un peso infinitamente mayor que en cualquier otra época del pasado. Claro está que identificar la esfera de los medios de difusión con lo estético puede suscitar objeciones, pero no resulta tan difícil admitir semejante identificación si se tiene en cuenta que, además de distribuir información, esos medios de comunicación de masas producen consenso, instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social. No son medios para las masas ni están al servicio de las masas; son los medios de las masas en el sentido de que la constituyen como tal, como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos comunes. Ahora bien, esta función que suele llamarse,

acentuándola negativamente, función de organización del consenso es una función exquisitamente estética, por lo menos en uno de los principales sentidos que este término asume desde la *Crítica del juicio* kantiana, obra en la cual el placer estético no se define como el deleite que el sujeto experimenta por el objeto sino como ese placer que deriva de comprobar que uno pertenece a un determinado grupo –en Kant, la humanidad misma como ideal– que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello.

En esta perspectiva (en la cual entran con diversos títulos y en diversos niveles, ora la cuestión teórica de la readmisión de los conceptos hegelianos por parte de la ideología revolucionaria, ora las poéticas de vanguardia y de la neovanguardia, ora la experiencia de los medios de comunicación de masas como distribuidores de productos estéticos y lugares de organización del consenso), la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas.

A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el *Kitsch* y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra –el aspecto "gastronómico" de la obra–, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio. Como se sabe, es éste el sentido ejemplar que Adorno ve en la obra de Becket y que en diversos grados encuentra en muchas obras de arte de vanguardia. En el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello. Aun en el caso de la estética negativa adorniana, así como en el caso de la utopía de la estetización general de la experiencia, el criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es su mayor o menor capacidad de negarse: si el sentido del arte es el de producir una reintegración de la existencia, la obra será tanto más válida cuanto más tienda a esa integración y a resolverse en ella; si, en cambio, el sentido de la obra es resistir a la potencia omnidevorante del *Kistch*, también aquí su éxito coincidirá con la negación de sí misma. En un sentido que falta indagar, la obra de

arte en las condiciones actuales manifiesta caracteres análogos a los del ser heideggeriano: se da sólo como aquello que al mismo tiempo se sustrae.

(Naturalmente no hay que olvidar que en Adorno el criterio de valoración de la obra de arte no es explícitamente ni sólo la autonegación de su condición; está también la técnica que asegura la posibilidad de una relación entre historia del arte e historia del espíritu; y, en efecto, en virtud de la técnica, sobre todo, la obra se efectúa como un hecho del espíritu, como algo provisto de un contenido de verdad o de un contenido espiritual. Pero la técnica es a la postre –puesto que Adorno no es un hegeliano optimista y no cree en el progreso– sólo un medio para asegurar una más perfecta impenetrabilidad de la obra, un modo de reforzar su defensa de silencio. De otra manera deberíamos decir que Adorno ve la técnica como la sede de un posible "progreso" del arte, lo cual francamente no parece así.)

En este tipo de fenomenología filosófica del modo actual de darse el arte, de su *Wesen* en el sentido heideggeriano, no entran sólo los fenómenos de muerte del arte tales como utopía de la reintegración, como estetización de la cultura de masas, como suicidio y silencio del arte auténtico; no hay que olvidar que junto a estos fenómenos hay otros que representan la –en muchos aspectos sorprendente– supervivencia del arte en su sentido tradicional, institucional. En efecto, todavía existen teatros, salas de concierto, galerías de arte y artistas que producen obras, las cuales pueden situarse sin conflicto alguno dentro de estos marcos. En el plano teórico esto significa empero: obras cuya valoración no puede referirse ante todo o exclusivamente a su capacidad de autonegación. Frente a los fenómenos de muerte del arte, se da como fenómeno alternativo el hecho de que todavía se produzcan "obras de arte" en el sentido institucional, obras que se presentan como un conjunto de *objetos diferenciados entre sí* no sólo sobre la base de su mayor o menor capacidad de negar la condición del arte. El mundo de la producción artística efectiva no se puede caracterizar de modo adecuado sólo sobre la base de este criterio; continuamente nos llaman la atención diferenciaciones de valor que escapan a esta clasificación simplista y que ni siquiera medianamente se refieren a ella. Debe reflexionar tenazmente sobre esta circunstancia la teoría, para la cual el discurso de la muerte del arte puede representar también una cómoda escapatoria, cómoda porque es sencilla y tranquilizadora en su redondez metafísica.

Sin embargo, hasta la supervivencia de un mundo de productos artísticos dotado de una articulación interna propia tiene una

relación constitutiva con los fenómenos de muerte del arte en los tres sentidos que se han delineado. Creo que es fácil mostrar que la historia de la pintura o de las artes plásticas o, mejor aún, la historia de la poesía de estos últimos decenios no tiene sentido si no se pone en relación con el mundo de las imágenes de los medios de comunicación de masas o con el lenguaje de ese mismo mundo. Se trata una vez más de relaciones que en general pueden entrar en la categoría heideggeriana de la *Verwindung*: relaciones irónico-cómicas que duplican las imágenes y las palabras de la cultura masificada, no sólo en el sentido de una negación de esa cultura. El hecho de que, a pesar de todo, hoy se den aún vitales productos "de arte" se debe probablemente a que esos productos son el lugar en el cual obran y se encuentran en un complejo sistema de relación los tres aspectos de la muerte del arte; como utopía, como *Kitsch* y como silencio. La fenomenología filosófica de nuestra situación se podría pues completar así con el reconocimiento de que el elemento de la perdurable vida del arte (en los productos que se diferencian aún, a pesar de todo, en el interior del marco institucional del arte) es precisamente el juego de estos distintos aspectos de su muerte.

Con esta situación tiene que ver la estética filosófica, una situación que, por su carácter duradero, en la que se anuncia siempre la muerte del arte que siempre queda de nuevo diferida, se puede designar con la expresión de *ocaso* del arte.

Se trata de un conjunto de fenómenos que la estética filosófica tradicional aborda con dificultad. Los conceptos de esta tradición resultan despojados de referente en la experiencia concreta. Quien se ocupa de estética y se pone a describir la experiencia del arte y de lo bello con el lenguaje conceptual un poco enfático heredado de la filosofía del pasado experimenta siempre cierta incomodidad al cotejar ese carácter enfático con la experiencia del arte que él mismo hace o que ve en sus contemporáneos. ¿Encontramos verdaderamente aún la obra de arte como obra ejemplar del genio, como manifestación sensible de la idea, como "puesta por obra de la verdad"? Verdad es que podemos salirnos de nuestra incómoda situación si volcamos esta descripción enfática en el plano de la utopía y de la crítica social (no encontramos obras de arte que puedan describirse en dichos términos porque ya no es real el mundo de la experiencia humana integrada y auténtica), o bien, si rechazamos en bloque la terminología conceptual de la estética tradicional y recurrimos en cambio a los conceptos "positivos" de esta o aquella "ciencia humana" como la semiótica, la psicología, la antropología, la sociología. Pero estas dos actitudes continúan profundamente –reactivamente, diría Nietzsche– ligadas a la tradición:

suponen que el mundo de los conceptos estéticos transmitido por la tradición es el único posible para construir un discurso filosófico sobre el arte y, entonces, o mantienen ese mundo salvándolo de una perspectiva negativa utópica o crítica o bien declaran que la estética filosófica no tiene ya ningún sentido. En ambos casos, aunque en planos diferentes, nos hallamos frente a una muerte de la estética filosófica que es simétrica de la muerte del arte en los varios sentidos a que hemos hecho alusión. Pero la estética que hemos heredado de la tradición podría no ser ni el único sistema conceptual posible, ni sencillamente un conjunto de nociones falsas por estar privadas de referente en la experiencia. Lo mismo que la metafísica (empleo siempre este término en el sentido que le da Heidegger), la estética de la tradición es para nosotros un destino, algo a lo que debemos remitirnos. El carácter enfático de los conceptos que nos dejó la estética madurada dentro de la tradición metafísica está ligado a la esencia de esa misma metafísica. Heidegger la describió sobre todo como el pensamiento objetivante y, más en general, como la época de la historia del ser en la que ese pensamiento se da, acontece, como presencia. Podemos agregar que esta época se caracteriza sobre todo por el hecho de que el ser se da en ella como *fuerza*, evidencia, permanencia, grandiosidad, algo de carácter definitivo y también, probablemente, dominio. Con la exposición –que tampoco puede interpretarse como la pura y simple postura de un pensador– del problema ser-tiempo, comienza la *Verwindung* de la metafísica: el ser se da ahora, según ya está anunciado en el nihilismo de Nietzsche, como algo que se desvanece y perece, no como algo que está (y esto desde *Ser y tiempo*) sino como algo que nace y muere.

La situación que vivimos de muerte del arte o, mejor dicho, de ocaso del arte se interpreta filosóficamente como aspecto de este acontecimiento más general que es la *Verwindung* de la metafísica, de este acontecimiento que atañe al propio ser ¿Y cómo es eso? Para aclararlo conviene mostrar cómo (aunque sea en un sentido que no se ha considerado aun mucho en la propia literatura sobre Haidegger) la experiencia que tenemos del momento del ocaso del arte puede describirse como la idea heideggeriana de obra de arte como "puesta por obra de la verdad".

Lo que ocurre en la época de la reproductividad técnica es que la experiencia estética se aproxima cada vez más a lo que Benjamin llamó la "percepción distraída". Esta percepción ya no encuentra la "obra de arte" de cuyo concepto formaba parte integrante la aureola. Se puede declarar entonces que no se da (ya) (o aún) experiencia del arte; pero esto se puede declarar siempre dentro del

marco de una aceptación de los conceptos de la estética metafísica. En cambio, es posible que precisamente en el deleite distraído que parece la única posibilidad de nuestra situación, el *Wesen* del arte nos interpele en un sentido que nos obliga a dar, aun en este terreno, un paso más allá de la metafísica. La experiencia del deleite distraído ya no encuentra obras sino que se mueve a una luz de ocaso y de declinación y también, si se quiere, de significaciones diseminadas, de la misma manera en que, por ejemplo, la experiencia moral ya no encuentra grandes decisiones entre valores totales, el bien y el mal, sino que encuentra hechos micrológicos, respecto de los cuales, como en el caso del arte, los conceptos de la tradición resultan enfáticos. En *Humano, demasiado humano* (I, 34), Nietzsche describió esta situación al oponer al hombre todavía resentido que vive como un drama la pérdida de las dimensiones patéticas, metafísicas, de la existencia, el hombre de buen carácter, que está "libre del énfasis".

A esta situación se puede aplicar, de manera fructífera para la filosofía, la noción heideggeriana de "puesta por obra de la verdad". Esta noción tiene en Heidegger dos aspectos: la obra es "exposición" (*Aufstellung*) de un mundo y "producción" (*Her-stellung*) de la tierra.[2] Exposición, que Heidegger acentúa en el sentido en que se dice "levantar algo para mostrarlo", significa que la obra de arte tiene una función de fundamento y constitución de las líneas que definen un mundo histórico. Un mundo histórico, una sociedad o un grupo social reconocen los rasgos constitutivos de la propia experiencia del mundo –por ejemplo los criterios secretos de distinción entre verdadero y falso, entre bien y mal, etcétera– en una obra de arte. En esta idea hay una afirmación del carácter inaugural de la obra, lo cual supone que ésta no puede deducirse de las reglas de que hablaba Kant; pero aquí está también la idea de derivación diltheyana de que en la obra de arte más que en cualquier otro producto espiritual se revela la verdad de la época. El elemento esencial aquí me parece, no tanto el carácter inaugural o la "verdad" opuesta al error, como la constitución de las líneas fundamentales de una existencia histórica. Aquello que en términos despectivos se llama la función estética como la organización del consenso, se reconoce en la obra y se intensifica la circunstancia de que cada cual pertenece a un mundo histórico. Aquí hay que considerar aparte la distinción que hace Adorno y en virtud de la cual este autor recha-

[2] Véase M. Heidegger, "L'origene dell'opera d'art" (1936) en *Sentieri interrotti* (1950), traducción italiana de P. Chiodi, Florencia, La Nuova Italia, 1968.

za como pura ideología el mundo de la cultura de los medios de comunicación de masas; trátase de la distinción entre un presunto valor intrínseco de la obra y su valor de cambio, su manifestación sólo como signo distintivo de reconocimiento de grupos y sociedades. La obra entendida como puesta por obra de la verdad (en su aspecto de exposición de un mundo) es el lugar de exhibición e intensificación del hecho de pertenecer al grupo. Esta función (que propongo considerar esencial en el concepto heideggeriano de exposición de un mundo) puede no ser solamente propia de la obra de arte como gran logro individual. En realidad, es una función que se mantiene y se cumple aún más plenamente en la situación en que desaparecen las obras individuales con su aureola en favor de un ámbito de productos relativamente sustituibles, pero de valencia análoga.

El alcance de remitirse a la noción heideggeriana de obra como "puesta por obra de la verdad" se mide empero sobre todo si se la relaciona también con el segundo aspecto, es decir, con la "producción" de la tierra. En el ensayo de 1936, la idea de la obra como *Her-stellung* de la tierra se refiere ora a la materialidad de la obra, ora al hecho de que en virtud de esa materialidad (no "física", claro está) la obra se da como algo que se mantiene siempre en reserva. En la obra, la tierra no es la materia en el sentido estricto de la palabra, sino que es su presencia como tal, su manifestación como algo que reclama siempre de nuevo la atención. También aquí, como en el caso del concepto de mundo, se trata de despojar (a más de cuarenta años de la composición del ensayo) el discurso heideggeriano de los equívocos metafísicos en los cuales corre el riesgo de caer. La tierra es más bien el *hic et nunc* de la obra a la cual se refieren siempre nuevas interpretaciones y que suscita siempre nuevas lecturas, es decir, nuevos "mundos" posibles. Pero si se lee con atención el texto de Heidegger, por ejemplo, el pasaje donde habla de la tierra en el templo griego como su ser en relación con las vicisitudes de las estaciones, con el deterioro natural de los materiales, etcétera, o las páginas donde habla del conflicto entre mundo y tierra como el conflicto en el que se abre la verdad como *aletheia*, discernimos que lo que quiere significarse es que la tierra es la dimensión que en la obra vincula el mundo, como sistema de significados desplegados y articulados, con su "otro" que es la *physis*, la cual con sus ritmos pone en movimiento las estructuras con tendencia a la inmovilidad de los mundos histórico-sociales. En suma, la obra de arte es puesta por obra de la verdad porque en ella la apertura de un mundo como contexto de mensajes articulados, como un lenguaje, es permanentemente referido a la tierra, a lo

otro del mundo que en Heidegger tiene los caracteres de la *physis* (no en el ensayo de 1936, sino en los escritos sobre *Hölderlin*) que está definida por la circunstancia de nacer y crecer y, debemos entender también, morir. Tierra, *physis* son pues aquello que *zeitigt*, traducido literalmente, aquello que madura en el sentido del ser vivo, pero también aquello que "se temporaliza", según el uso etimológico que Heidegger hace de este verbo en *Ser y tiempo*. Lo otro del mundo, la tierra, no es aquello que dura sino precisamente lo opuesto, lo que se manifiesta como aquello que se retrae siempre a una condición natural que supone el *Zeitigen*, el nacer y el madurar, que lleva las señales del tiempo. La obra de arte es el único tipo de manufactura que registra el envejecimiento como un hecho positivo, que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido.

Este segundo aspecto del concepto heideggeriano de obra como puesta por obra de la verdad me parece significativo porque abre el discurso en la dirección del carácter temporal y perecedero de la obra de arte en un sentido que siempre fue ajeno a la estética metafísica tradicional. Todas las dificultades que la estética filosófica encuentra al considerar la experiencia del ocaso del arte, la experiencia del deleite distraído y de la cultura masificada se deben a que ella continúa razonando atendiendo a la obra como forma presuntamente eterna y en el fondo considerando el ser como fuerza, permanencia, grandiosidad que se impone. En cambio, el ocaso del arte es un aspecto de la situación más general del fin de la metafísica, en la cual el pensamiento es llamado a una *Verwindung* de la metafísica en los varios sentidos de remitirse que tiene esta palabra. En esta perspectiva, la estética puede absolverse de su tarea de estética filosófica, si sabe captar en los varios fenómenos en que se ha querido ver la muerte del arte el anuncio de una época del ser en la que, en la perspectiva de una ontología que sólo puede designarse como "ontología de la decadencia", el pensamiento se abra hasta para admitir el sentido no puramente negativo y deyectivo que la experiencia de lo estético ha asumido en la época de la reproductividad de la obra y de la cultura masificada.

IV

El quebrantamiento de la palabra poética

Al final del largo ensayo sobre *La esencia del lenguaje* (publicado en *En camino hacia el lenguaje*[1]) Heidegger "glosa" un verso de George que comentó en las páginas anteriores (y que comentará, junto con el resto de la composición de que forma parte, en el ensayo sobre *La palabra*, que sigue en la misma colección) y que en el texto de George reza así: *Kein Ding sei wo das Wort genricht*, y lo transforma en un sentido que sólo aparentemente altera el significado: *Ein "ist" ergibt sich wo das Wort zerbricht*; de manera que ya no es: "Ninguna cosa está (es) donde falta la palabra" sino que se trata de: "Un *es* se da donde la palabra se quebranta".

Como lo muestra el contexto, aquí Heidegger al pensar en la palabra poética[2] no está reivindicando un darse del ser, fuera de la mediación del lenguaje o más allá de ella, como si el quebrantamiento de la palabra que sobrevive en la poesía nos condujera "a las cosas mismas". Lo que ocurre en el lenguaje originario –o, lo que es lo mismo en cierta medida, en el lenguaje de la poesía– es una colocación de la cosa en el juego del *Geviert*, la cuadratura de tierra y cielo, mortales y divinos, que se da sólo como "resonar del silencio" (*Gelaut der Stelle*) y que nada tiene de la evidencia objetiva de las esencias en que pensaba la fenomenología. Si esto es bastante claro, el quebrantamiento de la palabra que, en el lenguaje poético hace aparecer el *es*, resulta sin embargo difícil de insertar en la doctrina heideggeriana de la poesía concebida como "puesta por obra de la verdad", doctrina que parece enteramente dominada por una concepción de inauguración y de fundación del arte y de la

[1] M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* (1959) traducción italiana de A. Caracciolo y M. Caracciolo Perotti: *In cammino verso il linguaggio*, Milán Mursia, 1973; el ensayo citado está en las págs. 127-171.

[2] Como se manifiesta claramente en las últimas líneas del ensayo, *op. cit.*, pág. 170.

poesía, y que se expresa simbólicamente en el dístico de Hölderlin que Heidegger tan a menudo repite y comenta: *Was bleibet aber Stiften die Dichter.*[3] La obra de arte es puesta por obra de la verdad porque, a partir del ensayo de 1930 sobre *La esencia de la verdad*[4] y más específicamente a partir del ensayo de 1936 sobre *El origen de la obra de arte,*[5] la verdad –ante todo y más fundamentalmente que conformidad de la proposición con la cosa– es el abrirse de horizontes históricos y de destino en los cuales se hace posible toda verificación de proposiciones; trátase del acto en el que se instituye cierto mundo histórico-cultural en el que cierta "humanidad" histórica ve definida de modo originario los rasgos portadores de su propia experiencia del mundo. Como se sabe, estos hechos inaugurales son para Heidegger hechos del lenguaje, puesto que –ya sobre la base de *Ser y tiempo*– es ante todo en el lenguaje donde se despliega la familiaridad originaria con el mundo que constituye la condición de la experiencia no trascendental pero siempre históricamente finita y "situada". La precomprensión del mundo en que el ser ya está lanzado es un horizonte del lenguaje. Ese horizonte no es el siempre igual amparo trascendental de la razón kantiana; es horizonte histórico finito, y precisamente esto permite hablar de un "acaecer" de la verdad. Aquello que llamamos poesía son los eventos inaugurales en los que se instituyen los horizontes históricos y de destino de la experiencia de las humanidades históricas. (Sin embargo, resulta bastante difícil articular el problema de la relación entre estos "diversos" eventos inaugurales; Heidegger habla de "evento del ser" sólo siempre en singular y también en singular habla de la *época* del ser. Por lo demás, probablemente este punto del pensamiento heideggeriano sea aquel sobre el que ha meditado más fructíferamente la ontología hermenéutica que a él se remite. De todas maneras debemos recordar que en el ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, aquello que en *Ser y tiempo* era *el* mundo se convierte en *un* mundo; y esto indica que la apertura de la verdad no puede concebirse como una estructura estable, sino que ha de pensarse siempre como [un] evento.)

[3] "Lo que queda / lo fundan los poetas." Este dístico de Hölderlin, de la poesía *Andenken*, es uno de los *Leitworte* de la conferencia sobre *Hölderlin e l'essenza della poesia* (1926), publicada en el volumen *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung*, Frankfurt, Klostermann, 1981;[5] en italiano, la traducción de C. Antoni se puede consultar en la antología dirigida por G. Vattimo, *Estetica moderna*, Bolonia, El Mulino, 1977.

[4] M. Heidegger, *Dell'essenza della verità* (1949), traducción italiana de U. Galimberti, Brescie, La Scuola, 1973.

[5] El escrito incluido en *Sentieri interrotti, op. cit.*

El sentido de la condición inaugural de la obra de arte puede entenderse de manera más o menos enfática según pensemos en la poesía como pensamos en la Biblia o en las grandes epopeyas nacionales o en las grandes obras sobresalientes de nuestra civilización (los trágicos griegos, Dante, Shakespeare, Hölderlin...) o según tratemos de establecer la definición ateniéndose también a las obras de arte "menores" (en ese caso, el carácter inaugural puede interpretarse sobre todo como originalidad, como irreductibilidad de la obra a lo que ya existía antes). La acentuación del carácter inaugural de la obra como esencia de verdad de la poesía es de todos modos en la estética contemporánea una tesis en alto grado popular, aunque con nombres diferentes: la condición irreductible de la obra de arte a lo ya existente puede entenderse como una "casi subjetividad"[6] suya, en el sentido de que la obra no se puede experimentar como una cosa puesta en el mundo, sino que pretende ser ella misma una nueva perspectiva global del mundo; o bien, una representatición verdadera y propia de tipo profético y utópico de un mundo alternativo en el cual el orden existente es revelado en su injusticia e inautenticidad (pensemos en teóricos como Ernst Bloch, Adorno, Marcuse) o también como la representación de diferentes posibilidades de existencia que, sin pretender valer como *telos* utópicos o como criterio de juicio sobre lo existente, obren empero para hacerlo más fluido al suspender su carácter exclusivo y contundente.[7] En todas estas –y otras– variaciones posibles, el carácter inaugural de la poesía y del arte es concebido siempre a la luz del hecho de "fundar", es decir, de presentar *posibles* mundos históricos alternativos del mundo existente (aun cuando la alternativa sea reconocida como pura utopía que empero conserva el valor de un criterio de juicio, de un patrón ideal). En semejantes perspectivas, el quebrantamiento y el desfallecimiento de la palabra poética a que se refiere la glosa heideggeriana del verso de George puede interpretarse sólo en un sentido que replantea la relación representativa entre palabras y cosas. La palabra poética está destinada a quebrantarse como se quebranta la palabra profética en el momen-

[6] Esa es la tesis de M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, París, P.U.F., 1953.

[7] Este parece ser el sentido de algunas tesis de P. Ricoeur, *La metafora viva* (1975), traducción italiana de G. Grampa, Milán, Jaca Book, 1981, pero ideas de este tipo se encuentran ya en la concepción diltheyana de la poesía, por ejemplo, en el breve escrito sobre *L'essenza della filosofia* (1907), traducción italiana en la colección dirigida por P. Rossi, *Critica della ragione storica*, Turín, Einaudi, 1954.

to en el que se realiza la profecía. Si en general el significado inaugural de la poesía consiste en fundar mundos históricos (reales o posibles, pero también en este segundo caso siempre como mundos históricos) el lenguaje poético posee los mismos caracteres no esenciales que el lenguaje representativo: se consume y se quebranta al referirse a la cosa cuando la cosa es (ya) hecha presente. La circunstancia de que el futuro a que alude la poesía sea siempre algo que haya de sobrevenir (como la utopía de Bloch, de Adorno y de Marcuse) no modifica sustancialmente esta estructura no esencial de su lenguaje.

Ahora bien, lo que escribe Heidegger en las mismas páginas en que habla del quebrantamiento de la palabra indica un sentido de *zeigen*, mostrar, señalar, que es radicalmente irreductible a una concepción representativa y referencial del lenguaje. Es precisamente esta concepción representativa de la relación lenguaje-cosas la que resulta "subvertida" (Heidegger emplea el verbo *unwenfern*) en el *Zeigen* de la palabra originaria que se da en la poesía. El quebrantamiento de la palabra, a que se refiere la reflexión sobre la esencia del lenguaje, es más bien entendido como un *Zeigen*, como un mostrar, pero esto, lejos de reducirse al ámbito de la concepción metafísica del lenguaje entendido como signo de algo, subvierte nuestro modo habitual, referencial, de concebir la relación palabra-cosa y nuestra relación con el propio lenguaje. Hacer la experiencia del lenguaje como *Zeigen* o, lo que es lo mismo, como *Sage* (como "decir originario"[8]) significa que "el lenguaje no es una simple facultad del hombre". El lenguaje "cesa de ser algo con aquellos con los cuales nosotros, hombres hablantes, tenemos una relación" y salta claramente a la vista en cambio que el lenguaje es "la relación de todas las relaciones".[9] El lenguaje es *Zeigen*, no como un instrumento para mostrar las cosas; *Zeigen* significa más bien *ercheinen lassen*, hacer aparecer, pero en el sentido de hacer reflejar cada cosa en el juego de espejos del *Geviert.*[10] Por eso, en la definición de *Zeigen* tiene tanta importancia la *Nahnis*, la cercanía o proximidad. "El decir originario (*sagen*) significa indicar, hacer aparecer, desplegar a la mirada un mundo alumbrando-ocultando-liberando. En este punto aparecen la proximidad como el movimiento del ser y, una

[8] Sobre la conexión entre el significado de *sagen* y el de *zeigen*, véase *Il cammino verso il linguaggio*, traducción citada, págs. 118-119.

[9] Véase *In cammino verso il linguaggio*, traducción citada, pág. 169.

[10] Sobre la noción de *Geviert*, la "cuadratura", véase también la conferencia sobre *La cosa* en el volumen *Saggi e discorsi, op. cit.*

frente a otra, las regiones del mundo... Observando con paciencia es posible ver cómo la proximidad y el decir originario, como esencia del lenguaje, son la misma cosa." Las regiones del mundo de las que aquí se habla son las cuatro regiones del *Geviert*: tierra y cielo, mortales y divinos. El mostrar en el que la palabra se quebranta no es un remitirse a la cosa, sino que se trata más bien de colocar la cosa en la proximidad, en el cuadrado de las regiones del mundo a que pertenece. El hombre, por cuanto es mortal, pertenece al *Geviert*. "Los mortales son aquellos que pueden experimentar la muerte como muerte. El animal no puede hacerlo. Y también el hablar le está negado al animal. Como un repentino relámpago salta aquí a la vista la relación constitutiva entre muerte y lenguaje...".[11] El quebrantamiento de la palabra en el *Zeigen* del decir originario encuentra así un punto de referencia preciso en una de las dimensiones constitutivas de la meditación existencial de Heidegger: el ser para la muerte que tiene una función central en el análisis de *Ser y tiempo*. No se trata sólo de "evocar poéticamente", alrededor de la cosa, el halo de las regiones del mundo de una manera que deje a la "poesía" toda la vaguedad de significado que siempre tuvo en la tradición metafísica. El nexo entre lenguaje y mortalidad, que aquí "relampaguea" pero que sin embargo no está "tematizado" (como lo reconoce el propio Heidegger), significa que el quebrantamiento de la palabra en el decir originario y en la poesía, si no ha de entenderse como algo provisional y referencial (y hasta eventualmente profético), debe comprenderse en cambio como definido por su relación con la mortalidad propia del ser. A pesar del cambio de su terminología, Heidegger permaneció profundamente fiel hasta sus últimos escritos a las premisas de *Ser y tiempo*: la autenticidad de la existencia continúa siendo siempre definida por el proyectarse explícitamente hacia la propia muerte; pero mientras en *Ser y tiempo* el significado existencial de la anticipación de la muerte quedaba indefinido, ahora el nexo entre decir originario y mortalidad parece suministrar algún elemento para concebir de manera más articulada el sentido de la existencia auténtica y de su proyección hacia la muerte. Podemos decir: anticiparse hacia la propia muerte —de que depende la posibilidad de un existir auténtico— significa para el Heidegger de *Unterwegs zur Sprache*, experimentar el nexo lenguaje-mortalidad y por lo tanto el quebrantamiento de la palabra en el decir originario de la poesía.[12] Este

[11] Véase *In cammino verso il linguaggio*, traducción citada, pág. 169.

[12] Sobre este nexo entre el lenguaje originario y mortalidad véase también mi trabajo *Al di là del soggetto, op. cit.*, cap. 3.

quebrantamiento a su vez no ha de entenderse como un remitirse a una referencia que hace desaparecer el signo en presencia de la cosa misma significada; sino que ha de entenderse como una peculiar relación entre lenguaje poético y mortalidad.

Sin embargo, ¿cómo podemos entender esta relación constitutiva entre lenguaje poético y mortalidad a la luz de la concepción inaugural de la poesía que Heidegger desarrolla en el ensayo sobre *El origen de la obra de arte*? Esto exigirá una interpretación del significado fundador e inaugural de la poesía que no acentúe de manera exclusiva la puesta por obra de la verdad como institución y apertura de mundos históricos. Si la poesía debe ser un modo de experimentar la mortalidad en el lenguaje, no puede ser sólo fundación en el sentido de inauguración, de comienzo, de institución de nuevos horizontes de experiencia en los que se despliega la vida de las humanidades históricas. "Lo que queda lo fundan los poetas", dice Heidegger citando a Hölderlin. Pero lo que queda es un "mundo", un ámbito histórico-cultural definido por un léxico, por una sintaxis, por un conjunto de reglas para distinguir lo verdadero y lo falso... ¿Y eso es todo? El mundo así entendido, el mundo histórico que podría manifestarse como el "sentido" del discurso poético, el mundo que la palabra del poeta anuncia y hace subsistir no es algo que "queda", sino que es precisamente aquello que pasa y se modifica continuamente. Es sabido que en el ensayo *El origen de la obra de arte* Heidegger define la obra como "exposición de un mundo" y "producción de la tierra". Ahora bien, lo que queda y dura, lo que fundan los poetas probablemente deba entenderse como vinculado con la dimensión *terrestre*, antes que con su dimensión mundanal. Acentuar exclusivamente el carácter inaugural y profético de la obra de arte (lo cual hace incomprensible el quebrantamiento de la palabra poética) reduce la obra a la dimensión del mundo con olvido de su aspecto terrestre. El sentido de la fórmula "un *es* se da donde la palabra se quebranta" debe buscarse precisamente en la dimensión de la *Erde*. Mientras el mundo es el sistema de significaciones ligadas y desplegadas en la obra, la tierra es ese elemento de la obra que se propone siempre de nuevo como una especie de núcleo al que nunca agotan las interpretaciones, que nunca se agota en sus significados. La tierra, así como el *Zeigen*, nos remite a la mortalidad. *Erde*, en realidad, es un término relativamente poco usado por Heidegger; aparece primero en el ensayo de 1936 sobre *El origen de la obra de arte* y luego en los ensayos en que se habla del *Geviert* donde es uno de los "cuatro" de la cuadratura: tierra y cielo, mortales y divinos. Si tratamos pues de aclarar, sobre la base del texto heideggeriano, qué es ese

elemento oscuro que se contrapone al mundo en la obra de arte, encontramos la tierra de la cuadratura en la cual el ser se da como mortal. Parece que la poesía se puede definir como ese lenguaje en el cual, junto con la apertura de un mundo (de significaciones desplegadas), resuena también nuestra condición terrestre como mortalidad.

En esta tesis podemos identificar por lo menos tres sentidos distintos, pero profundamente ligados entre sí por múltiples nexos que en parte deben todavía aclararse. En primer término, es verdad que en cierta medida el quebrantarse de la palabra hace aparecer el ser como el darse de la cosa misma, pero de una manera paradójica ya que el ser no se da como algo que está más allá de la palabra, como algo anterior a ella e independiente de ella, sino que se da como "efecto de silencio".[13] Heidegger no pierde de vista lo que la fenomenología concibe como un encuentro con la cosa misma, sólo que lo ve como un efecto de silencio. Tener acceso a las cosas mismas no significa tratarlas como si fueran objetos sino que es encontrarlas en un juego del naufragio del lenguaje en el que el ser experimenta ante todo su propia mortalidad. Aceptar la fuerza de la evidencia –como reza la tesis del realismo gnoseológico– significa siempre hacer una experiencia de *perfección*: esto se ve claramente en Kant para quien la perfección de nuestra constitución está atestiguada de modo indiscutible por la *receptividad* de la intuición. Vincular el *Zerbrechen* de la palabra, en virtud del cual se da un *es*, con la condición terrestre y mortal del ser podría también ser un camino para reconsiderar en términos genuinamente heideggerianos el concepto fenomenológico de visión de las esencias y en general el concepto de evidencia que desde el punto de vista heideggeriano no puede ya asumir el modelo según el cual un *objectum* se impone a un *subjectum*.[14] Mientras tanto, la tesis sobre la poesía como lugar de la puesta por obra de la verdad puede encontrar también aquí una confirmación subjetiva: si en efecto es cierto que el darse del *es*, aun de aquel que comprobamos en la experiencia de la evidencia, es un efecto de silencio ligado a la condición terrestre y mortal del ser, entonces, aun en el aspecto de la

[13] Esto es lo que *In cammino verso il linguaggio* Heidegger llama el "Gelaut der Stille", "El sonido del silencio": traducción citada, pág. 170.

[14] Como recuerda H. G. Gadamer, *Kleine Schiften*, vol. IV: *Variationen*, Tubingen, Mohr, 1977, pág. 243, Husserl pensaba que la reducción eidética se daba "espontáneamente" en la poesía, lo cual quiere decir que Husserl continuaba pensando todavía la poesía en el horizonte de la relación sujeto-objeto.

verdad como darse de una evidencia, la poesía podría ser identificada como lugar privilegiado respecto de la experiencia común porque precisamente en la poesía, más que en ninguna otra parte, el lenguaje se da como aquello que *zerbricht*, se quebranta.

Pero, ¿dónde, dentro de la poesía, es reconocible más específicamente el *Zerbrechen* de la palabra y la condición terrestre y mortal? Lo que en poesía ofrece la tierra como aquello que se cierra y alude a la mortalidad es, en primer lugar, su carácter de *monumento*. En el ámbito de la ontología hermenéutica de ascendencia heideggeriana fue Gadamer quien llamó la atención sobre la posición de ejemplo y de modelo que tiene la *poésie pure* para comprender la esencia de toda poesía,[15] por cuanto en la poesía pura (desde el simbolismo a las diversas experiencias herméticas de las vanguardias del siglo XX) el lenguaje recobra una condición esencial, recupera su función originaria de *nominare* que en eso consiste precisamente la esencia de la poesía. Esta tesis de Gadamer, más allá de lo que tenga de específico, puede aproximarse en un sentido más general a todo cuanto se ha dicho del lenguaje poético en la esfera formalista (Jakobson) o en la esfera semiótica (Morris); en varias formas las teorías del siglo XX han puesto énfasis en la autorreferencia, en lo intransitivo, etcétera, como constitutivos del lenguaje poético, el cual se impone a la atención como un "signo" que no se agota en la referencia.

Ahora bien, si no se quiere —ni siquiera implícitamente— pensar esta función de autorreferencia del lenguaje poético dentro del marco de una filosofía de la autoconciencia (para la cual la autorreferencia del lenguaje poético sería la condición de una libertad más auténtica del sujeto en el uso del lenguaje sin las trabas y sujeciones prácticas en que el lenguaje opera en la vida común), el concepto al que conviene recurrir es precisamente el concepto de monumento. Este no es una función de la autorreferencia del sujeto: el monumento es ante todo (y quizá también desde el punto de vista de la antropología cultural) un hecho fúnebre destinado a registrar rasgos y recuerdos de alguien a través del tiempo, pero *para otros*. Las reglas formales de la poesía, desde el ritmo y la rima que hasta los refinados tecnicismos de las vanguardias del siglo XX elaboraron para hacer de la poesía un lenguaje "esencial", son los modos en que la poesía persigue la condición de monumento que, si queremos ser fieles a la visión heideggeriana de la obra como *Streit* de mundo y tierra, no puede entenderse en términos clasicistas sino que más bien presenta rasgos neoclásicos. El monumento,

15 Véase H. G. Gadamer, *Kleine Schriften*, vol. IV, *op. cit.*, pág. 245.

en efecto, no es la obra en la que se identifican sin residuos, como quería Hegel, forma y contenido, interior y exterior, idea y manifestación, y que, como tal, representaría un eminente ejemplo de lograda realización de la libertad (la bella humanidad reconciliada de los griegos que Winckelmann veía adecuadamente representada en la estatuaria griega). El monumento es más bien aquello que dura en la forma, ya proyectada como tal, de la máscara fúnebre. El monumento –y el arte neoclásico fue históricamente también eso– no es una copia de una vida plena, sino la *fórmula* que se constituye para transmitirse y, por lo tanto, ya signada por su destino de alienación radical, signada, en definitiva, por la mortalidad. El monumento fórmula se construye no para "desafiar" al tiempo, imponiéndose contra y no obstante el tiempo, sino para durar en el tiempo. En las páginas en que Heidegger habla de la obra como producción de la tierra (en el ensayo sobre la obra de arte) evoca el ejemplo del templo griego que exhibe sus significaciones (y por lo tanto abre su mundo) sólo en virtud del hecho de que deja inscribir sobre su propia superficie de piedra los signos del tiempo: desde la cambiante luz del día, desde los vientos y las estaciones, hasta las huellas de destrucción del paso de los años y de los siglos. Toda esta exposición a la mortalidad y a lo terrestre, que para una cosa instrumento de la vida cotidiana sólo tiene un sentido limitado y destructor, tiene para la obra de arte un sentido positivo, así como son positivas, por ejemplo, las vicisitudes –vinculadas con el sucederse de las generaciones y por lo tanto con el morir– de la crítica afortunada o desafortunada, del sucesivo variar y cristalizarse de las interpretaciones.[16]

En un primer sentido, pues, la presencia de la tierra en la obra, el quebrantamiento de la palabra y la experiencia de mortalidad, apuntan en la dirección de una interpretación no clasicista sino más bien neoclásica de la teoría heideggeriana del arte. Pode-

[16] Se pueden concebir estas vicisitudes, ora sobre la base de la noción de interpretación según la elabora L. Pareyson en su *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bolonia, Zanichelli, 1960;[2] ora sobre la base del concepto de *Wirkungsgeschichte*, historia de los efectos, en el sentido que le atribuye H. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), traducción italiana de G. Vattimo, Milán, Bompiani, 1983.[2] Sin embargo, en lo que se refiere a la *Wirkunsgeschichte*, en la medida en que la existencia histórica de la obra se identifica no tanto con una eficacia "positiva", como es propia de las acciones históricas en el sentido común del término, sino más bien con una experiencia de mortalidad y desfallecimiento, el concepto gadameriano debería sustituirse aquí quizá por otro término, huella, que acentúa en mayor medida el carácter "residual" de la existencia histórica de la obra. Con todo eso, véase en este libro el capítulo VII en la sección III.

mos asignar al quebrantarse el sentido de llegar a ser monumento y fórmula, que con buen derecho se llama así porque no es una forma de valoración de la plenitud de la palabra, sino un debilitamiento y un conformarse según la figura de la muerte y también, en cierta medida, según el retorno al estado de "cosa natural", como parece que es lícito deducir del ejemplo del templo griego. Pero en el proceso de llegar a ser fórmula y monumento se anuncia un segundo sentido del quebrantamiento de la palabra poética. Si al hacerse monumento, la palabra poética se quebranta por cuanto se dispone a durar sólo en la figura de la muerte, la condición de monumento alude también a una modalidad de acaecer de la verdad que se caracteriza explícitamente con el doble rasgo de descubrirse y ocultarse. Por lo demás, a este doble rasgo se refiere la misma definición de la obra como puesta por obra de la verdad que precisamente se verifica en el conflicto entre mundo y tierra, lo cual significa que en la obra de arte se da un evento de verdad porque el acto de revelarse (el mundo) se presenta no sin recuerdo del ocultamiento del cual proviene (la tierra). Suele verse en esta concepción de la verdad de Heidegger una tesis que rechaza la idea metafísica de la verdad entendida como una estructura estable (el *ontos on* eterno e inmutable de Platón) y que concibe en cambio la verdad como evento: el determinarse cada vez, diverso y diferente, de estructuras ordenadoras de la experiencia inscritas en los mudables lenguajes de la humanidad. Pero el hecho de que la verdad, la apertura dentro de la cual el mundo se da cada vez a las humanidades, sea evento y no estructura estable (del tipo de lo trascendental kantiano, por ejemplo) modifica profundamente la esencia de la verdad. La esfera que se abre en el evento no tiene los caracteres de desplegada luminosidad –de evidencia– de la verdad metafísica. La evidencia de ese *es* que se da sólo como efecto de silencio no es la misma evidencia de los principios metafísicos a los cuales se les hubiera quitado la eternidad y agregado la eventualidad. Lo verdadero que acontece y que se da en primer lugar en el arte (primero y más fundamentalmente que en la ciencia donde quizá rige cabalmente el principio de la evidencia metafísica), es un verdadero "de media luz" y a esa media luz alude el empleo heideggeriano del término *Lichtung* (claro en el bosque).[17] La poesía es fórmula también en el sentido en que este término indica una expresión lingüística con-

[17] Sobre el nexo entre iluminación y oscuridad en el concepto de *Lichtung*, véase L. Amoroso, *La lichtung di Heidegger como lucus a (non) lucendun*, en el volumen a cargo de G. Vattimo y P. A. Rovatti, *Il pensiero debole, op. cit.*

sumida por el uso, no (ya) plena. El esfuerzo con el cual el poeta trabaja la poesía, la cincela, la elabora, la escribe y torna a escribir no es un esfuerzo tendente a alcanzar la perfección de la coincidencia de contenido y forma, tendente a la *energeia* plenamente transparente de la obra clásica. Ese esfuerzo es una especie de anticipación de la erosión esencialmente que el tiempo ejercita en la obra al *reducirla a monumento*. Lo que se persigue con la operación poética es el acaecer de un *Lichtung*, de esa medialuz en la que la verdad se da no ya con los caracteres impositivos de la evidencia metafísica. Se puede encontrar un modelo de esta condición de monumento poético, entendido de esta manera, en el mito y en los rasgos con que el mito se constituye y reconstruye según los describió Lévi-Strauss (hasta llegar a la aproximación de *mitopoiesis y bricolage...*): no es casual que esta proximidad sea explícitamente negada por las teorías de origen formalista que conciben la autorreferencia de la poesía atendiendo a un juego entre diversos planos de lenguaje, juego en cuyo centro se encuentra el sujeto autoconsciente.

El quebrantarse de la palabra poética se encuentra, pues, en última instancia referido a la concepción heideggeriana de la verdad. La obra de arte puede ser "puesta por obra de la verdad" porque la verdad no es una estructura metafísicamente estable sino que es evento; pero precisamente en cuanto evento, la verdad puede acaecer sólo en ese quebrantarse de la palabra que es la condición de monumento, la fórmula, la medialuz de la *Lichtung*. Lo que queda lo fundan los poetas, no tanto como "lo que dura" sino ante todo como "lo que queda": huella, recuerdo, monumento. Y a esta verdad, despojada de los caracteres autoritarios de la metafísica, se refiere toda otra experiencia de verdad, aun aquella verdad que se despliega en la verificación de las ciencias positivas; y es esta verdad la que es capaz de esa relación esencial con la libertad que Heidegger señaló por primera vez en la conferencia de 1930, *De la esencia de la verdad*, y que aún trata de explicar más profundamente atendiendo a la experiencia de la poesía.

V

Ornamento y monumento

Un escrito menor de Heidegger, relativamente poco conocido, la conferencia sobre *El arte y el espacio* (de 1969),[1] concluye con las siguientes palabras de una cita de Goethe: "No es necesario que lo verdadero cobre cuerpo; es suficiente que aletee en los alrededores como espíritu y provoque una especie de armonía como cuando el sonido de las campanas, portador de paz, fluctúa amigo en la atmósfera". Es ésta una conclusión que resume el discurso de la conferencia dedicada al tema de la escultura. Si, por un lado, aparece que esta conferencia retoma sencillamente (aplicándolas a la escultura y a las artes del espacio) las tesis del ensayo de 1936 sobre *El origen de la obra de arte,*[2] una lectura atenta revela que esta "aplicación" da lugar a importantes modificaciones y hasta a una nueva declinación, por decirlo así, de la definición, central en el ensayo de 1936, de la obra de arte concebida como "puesta por obra de la verdad". No hay duda de que también esta novedad se inserta en el proceso más general de transformación del pensamiento heideggeriano y es tanto más interesante por cuanto no se trata sólo de un aspecto marginal de la llamada *Kehre* (cambio de dirección que separaría *Ser y tiempo* de las obras posteriores a 1930), sino que configura un movimiento ulterior que se verificaría en escritos que se sitúan después del "cambio". Pero no es éste el lugar para discutir la cuestión en estos términos tan generales:[3] se puede convenir en que la conferencia de 1969 señala la culminación de un proceso de redescubrimiento de lo "espacial" por parte de Heidegger y, por

[1] M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker Verlag, 1960, traducción italiana de C. Angelino (con texto alemán), Génova, Il Melangolo, 1984.[2]

[2] Contenido en *Sentieri interrotti, op. cit.*

[3] Se encontrará un análisis y una discusión extremadamente densa en E. Mazzarella, *Tecnica e metafisica. Saggio su Heidegger*, Nápoles, Guida, 1981, el capítulo 3 de la parte primera.

lo tanto, un apartamiento no sólo de las posiciones de *Ser y tiempo*, obra en que la temporalidad era la dimensión guía para reformular el problema del ser, sino también un apartamiento de muchas de las elaboraciones ontológicas posteriores. Es difícil decir lo que pueda significar este redescubrimiento de lo espacial para el conjunto del pensamiento heideggeriano, sobre todo se corre el riesgo –por lo menos así me lo parece– de entender este redescubrimiento como una orientación hacia posiciones decididamente místicas. Verdad es que el hecho de que la atención del llamado "segundo Heidegger" se concentre ahora en el espacio no puede ser interpretada sencillamente como el puro y simple predominio (casi un hecho estilístico) de metáforas espaciales (comenzando por la *Lichtung*, el "calvero" hasta llegar al *Geviert*, la "cuadratura" de tierra y cielo, mortales y divinos[4]).

En lo que se refiere más específicamente a la concepción del arte y a las implicaciones estéticas del pensamiento heideggeriano, la conferencia sobre *El arte y el espacio* y la nueva atención que ella atestigua a la espacialidad, parece aportar una aclaración importante del concepto de obra como puesta por obra de la verdad que se refleja también en la concepción heideggeriana del ser y de lo verdadero. Todo esto, según me propongo mostrar, conlleva significativas consecuencias en el caso del discurso estético sobre el ornamento.

La concepción heideggeriana, al insistir en el carácter "veraz" de la obra de arte, parece (y en efecto así fue generalmente interpretada) opuesta radicalmente a un reconocimiento de los derechos del ornamento y de la decoración. La obra, entendida como puesta por obra de la verdad, como inauguración de mundos históricos, como poesía que "hace época", parece concebida ante todo según el modelo de las grandes obras clásicas, por lo menos en el sentido común de este término, no en el sentido hegeliano, ya que la puesta por obra de la verdad como la entiende Heidegger se realiza, no mediante una conciliación y perfecta adecuación de lo interno y de lo externo, de la idea y de la apariencia sensible, sino mediante la perduración del conflicto entre "mundo" y "tierra" en la obra. A pesar de esta radical diferencia respecto de Hegel, la estética heideggeriana parece concebir la obra como "clásica" por cuanto la piensa como fundadora de historia, como inauguración e institución de

[4] Para un estudio del lenguaje de Heidegger el punto de partida más útil y completo (además del *Index su Heideggers "Sein un Zeit"* de H. Feick, en la segunda edición, Tubingen, Niemeyer, 1968), continúa siendo el libro de F. Schoefer, *Die Sprache Heideggers*, Pfullingen, Neske, 1962.

modelos de existencia histórica y de destino (en lo cual cabalmente consiste su ser como acaecer de verdad, aunque, como se verá, no sólo en esto).

La función inaugural de la obra como evento de verdad, según se sabe, se efectúa según Heidegger por cuanto en la obra se verifica la "exposición de un mundo"[5] junto con la "producción de la tierra". Mientras estos conceptos se piensen con relación a la poesía es difícil que no den lugar a una predilección por una concepción "fuerte" del carácter inaugural del arte (no es arriesgado sostener que Heidegger concibe la relación de la tradición interpretativa con las grandes obras poéticas del pasado según el modelo de la relación de la tradición cristiana con las Sagradas Escrituras). Pero, ¿qué ocurre si exposición de un mundo y producción de la tierra se piensan en relación con un arte como la escultura? Ya antes de la conferencia sobre *El arte y el espacio* se podía tener una idea de esto por algunas páginas de *Verdad y método* de Gadamer, obra en la cual las conclusiones de la concepción heideggeriana de la obra de arte como acaecer de verdad eran retomadas en una perspectiva que aseguraba a la arquitectura una especie de función "fundadora" respecto de todas las artes, por lo menos en el sentido de asignarles su puesto y también en el sentido de "comprenderlas".[6] Una afirmación como la que termina la conferencia de 1969, aun más allá de sus obvias implicaciones espaciales, difícilmente se comprendería con referencia a la concepción heideggeriana de la poesía. Precisamente el hecho de que Heidegger conciba la función de apertura del arte con referencia a un arte espacial, aclara finalmente lo que debe entenderse por conflicto entre mundo y tierra y aclara el significado mismo del concepto de "tierra". *El arte y el espacio* no se limita pues en modo alguno a aplicar las tesis del ensayo de 1936 a las artes espaciales sino que aporta a aquel un esclarecimiento decisivo (tal vez análogo al esclarecimiento que se verifica en el caso de la noción de ser para la muerte en el paso de *Ser y tiempo* a las obras ontológico-hermenéuticas del último período).[7]

[5] Aquí y en otras partes me atendré a la terminología y a los contenidos del ensayo sobre *El origen de la obra de arte, op. cit.* aunque sin sobrecargar el texto con referencias puntuales para cada término o concepto; se encontrará una exposición más amplia del ensayo en mi libro *Essere, storia e linguaggio in Heidegger, op. cit.*, cap. 3.

[6] Véase H. G. Gadamer, *Verità e mondo* (1960), traducción italiana, *op. cit.*, pág. 195.

[7] Sobre este punto me permito remitir a los capítulos finales de mi libro *Le avventure della differenza, op. cit.*

Como es sabido, en el ensayo sobre *El origen de la obra de arte* Heidegger había teorizado una esencia *dichterisch* de todas las artes, ya en el sentido en el que *dichten* indica crear e inventar, ya en el sentido más específico en que dicho verbo indica la poesía como arte de la palabra. Pero en aquel ensayo no era plenamente evidente de qué manera el conflicto entre mundo y tierra se verificara en la poesía como arte de la palabra (uno de los ejemplos "concretos" más claros que daba Heidegger era, por lo demás, ya un ejemplo tomado de las artes del espacio: el templo griego y, antes, el cuadro de Van Gogh). Descartando, con Heidegger, que tierra y mundo se identifiquen con la materia y la forma de la obra, el sentido de estos conceptos en el ensayo de 1936 venía a identificarse con el concepto de "tematizado" (o "tematizable": el mundo) y con el concepto de no tematizado (y no tematizable: la tierra). La tierra en la obra era sin embargo presentada (producida: *her-gestellt*) como tal y en definitiva sólo esto distinguía la obra de arte de la cosa instrumento de la vida cotidiana. La obvia tentación, en la que por otra parte cayó ampliamente la crítica heideggeriana, era entender estas tesis como la distinción entre un significado explícito de la obra (el mundo que ella abre, expone) y un conjunto de significados que quedaban siempre en reserva (la tierra), lo cual, en el fondo, puede ser legítimo precisamente en la medida en que la tierra es concebida toda aún en la dimensión de la temporalidad. Si pensamos en términos puramente temporales, el hecho de mantenerse la tierra en reserva no puede sino aparecer como la posibilidad de mundos futuros, de ulteriores aperturas históricas y de destino; una reserva siempre disponible de ulteriores exposiciones. Heidegger, hay que decirlo, nunca dio carácter explícito a la teoría en este sentido, probablemente a causa de su justa resistencia a reducir la tierra a un "mundo" aún no presente, pero presentificable. El paso decisivo se da, empero, cuando la meditación de Heidegger se endereza a las artes del espacio, como en el escrito de 1969 que no es sin embargo el único, pues ya en *Vorträge und Ausfsätze (Conferencias y artículos)*, el morar poético es entendido como un *ainräumen*, como un hacer espacio en el sentido posteriormente desarollado por Gadamer en las páginas que hemos citado. En *El arte y el espacio* este *ainräumen* se precisa en su doble dimensión: es al mismo tiempo un "disponer" lugares (localidad) y un poner estos lugares en relación con "la libre vastedad de la comarca".[8] En el texto de Gadamer al que nos hemos referido y que también podría-

[8] Véase M. Heidegger, *L'arte e lo spazio* (1960), traducción italiana, *op. cit.*, pág. 195.

mos tomar como una especie de "comentario" a Heidegger, las artes decorativas y de circunstancia tienen su esencia en el hecho de operar en un sentido doble: este tipo de arte "atrae la atención del observador y, por otra parte, lo remite también más allá de la obra misma, hacia el más vasto contexto vital que la acompaña".[9]

¿Podemos considerar legítimamente este juego de localidad (*Ortschaft*) y comarca (*Gegend*) como una especificación del conflicto entre mundo y tierra de que habla el ensayo sobre *El origen de la obra de arte*? Sí, si tenemos en cuenta que Heidegger encuentra esta relación entre localidad y comarca precisamente donde, en *El arte y el espacio*, trata de explicar cómo se da en ese arte espacial que es la escultura la puesta por obra de la verdad que es la esencia del arte. La escultura es puesta por obra de la verdad en cuanto es acaecer de espacio auténtico (en lo que el espacio tiene de propio); y ese acaecer es cabalmente el juego de localidad y comarca en el cual la cosa obra es más bien puesta en primer plano como agente de una (nueva) ordenación espacial, pero también como punto de fuga hacia la libre vastedad de la comarca. Lo abierto, la apertura (*Das Offene, die Offenheit*) son, como se sabe, los términos con los que Heidegger (sobre todo a partir de la conferencia sobre *La esencia de la verdad*, de 1930) designa la verdad en su sentido original (el sentido que hace también posible entender lo verdadero como conformidad de la proposición con la cosa); sin embargo quizás en ningún otro lugar como en este escrito sobre el arte y el espacio resulta tan claro que estos términos no indican sólo la apertura como inaugurar y fundar, sino también –y en un modo igualmente esencial– el abrirse como dilatarse y extenderse, como dejar en libertad y, si se quiere, como "poner en el fondo". Aquello que se pone en el fondo es mostrado en su figura delimitada y definida y también, en un sentido inseparable en la pintura, es lo que se pone en segundo plano. Al aclarar –en el juego de localidad y comarca– este doble significado de la apertura como fondo, el escrito sobre arte y espacio nos permite ver algo que en el ensayo de 1936 había quedado sólo implícito o hasta no pensado: el hecho de que definir la obra de arte como puesta por obra de la verdad es una tesis que atañe, no sólo a la obra de arte, sino también y en primer lugar al concepto de verdad. La verdad que puede darse, que puede ser "puesto por obra" no es sencillamente la verdad de la metafísica (evidencia, estabilidad objetiva) con un carácter de "eventualidad" en lugar del carácter de estructura. Esa ver-

[9] Véase H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, traducción italiana, *op. cit.*, pág. 195.

dad que se da en un acaecer que para Heidegger se identifica casi sin residuos[10] con el arte, no es la evidencia del darse del *objectum* al *subjectum* sino el juego de apropiación y expropiación que en otro lugar Heidegger designa con el término *Ereignis.*[11] Ahora bien, si meditamos en la escultura y en las artes espaciales en general, el juego de transapropiación del *Ereignis*, que es también el del conflicto entre mundo y tierra, se da como juego entre localidad y libre vastedad de la comarca.

Independientemente de toda complacencia con la filología heideggeriana, se encuentran aquí significativos elementos para concebir la noción de ornamento. En el largo artículo que dedicó al libro de Gombrich sobre *The sense of order,*[12] Yves Michaud observa que la interpretación dada por Gombrich sobre el problema del ornamento en el arte, problema que se impuso a fines del siglo pasado y a principios de éste, si bien suministra conceptos decisivos para plantear la cuestión, no establece la distinción entre "un arte que se mira, un arte al que se presta atención, y otro arte, el decorativo, que sería objeto de una atención sólo lateral".[13] Por su parte, Michaud propone radicalizar la tesis de Gombrich y formula la hipótesis de que "un gran número de manifestaciones determinantes del arte contemporáneo podría consistir precisamente en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en sus márgenes".[14] Sin entrar aquí en una discusión más amplia de las tesis de Gombrich —en las cuales se podrían encontrar otros motivos para reflexionar sobre las implicaciones de la doctrina de Heidegger con miras a una concepción "decorativa" del arte (también de la música, por ejemplo)—, se puede observar que, desde el punto de vista de los elementos que se encuentran sobre todo en *El arte y el espacio*, la relación entre centro

[10] El ensayo sobre *El origen de la obra de arte*, como se sabe, habla en cierto punto de diferentes modos del acaecer de la verdad (véase *Sentieri interrotti*, traducción italiana citada pág. 46); pero ninguno de ellos, ni siquiera el que se puede entender como referido al pensar filosófico, es luego desarrollado por Heidegger en las obras posteriores; el acaecimiento de la verdad permanece ligado a la puesta por obra de la verdad que se efectúa en el arte.

[11] Véanse sobre todo los varios escritos reunidos en *Saggi e discorsi, op. cit.*

[12] E. H. Gombrich, *Il senso dell'ordine* (1978), traducción italiana de R. Pedio, Turín, Einaudi, 1984; el artículo de Y. Michaud se encuentra en *Critique*, enero de 1982, número 410.

[13] Y. Michaud, artículo citado, pág. 36.

[14] Y. Michaud, artículo citado, págs. 36-37.

y periferia no tiene el sentido de fundar una tipología (la distinción entre un arte que se mira y un arte al que no se presta atención), ni tampoco el de suministrar una clave de interpretación de las manifestaciones del arte contemporáneo frente al arte del pasado; parece que para Heidegger no se trata sólo de definir el arte decorativo como un tipo específico de arte, ni sólo de determinar los rasgos peculiares del arte actual, sino de reconocer el carácter decorativo de todo arte (lo cual, si tenemos presente la insistencia de Heidegger en la significación verbal del término *Wesen*, esencia, no es una cuestión separada de todo aquello que se refiere también al vuelco entre centro y periferia que parece caracterizar el arte contemporáneo en la interpretación de Michaud: nosotros tenemos acceso a la esencia del arte en una situación en que el arte se da, *eventualmente*, con los rasgos que Michaud indica; y esto tiene que ver con la esencia del arte en general pues es el modo en que el arte se esencializa en nuestra época del ser).

A la luz del escrito sobre *El arte y el espacio*, el acaecer de la verdad en el arte, un problema en el que Heidegger no deja de meditar hasta sus últimas obras, termina por significar lo siguiente: a) que la verdad que puede acaecer no tiene los caracteres de la verdad como evidencia temática sino que tiene más bien los caracteres de la "apertura del mundo", lo cual significa tematización y al propio tiempo colocación de la obra en el fondo; b) que estando la verdad así concebida, el arte, que es puesta por obra de la verdad, viene a definirse en términos bastante menos enfáticos de lo que generalmente se cree cuando se habla de Heidegger. La función, en cierto modo regidora y fundadora que un autor nutrido de heideggerismo como Gadamer asigna a la arquitectura (en el ya recordado *Verdad y método*) puede legítimamente extenderse para significar que el arte en general tiene para Heidegger, y precisamente en cuanto es puesta por obra de la verdad, una esencia decorativa y "periférica".

Estas dos conclusiones no se comprenden en todo su alcance si no se las inserta en una interpretación más general de la ontología heideggeriana como "ontología débil": el resultado de la reelaboración del sentido del ser es verdaderamente en Heidegger la despedida del ser metafísico y de sus caracteres fuertes sobre cuya base, en definitiva (y aunque sea en virtud de más largas cadenas de mediaciones conceptuales), se legitiman las posiciones de desvalorización de los aspectos ornamentales del arte. Lo que realmente es, el *ontos on*, no es el centro frente a la periferia, la esencia frente a la apariencia, lo duradero frente a lo accidental y mutable, la certeza del *objectum* dado al sujeto frente a la vaguedad e imprecisión

del horizonte del mundo; en la ontología débil heideggeriana, el acaecer del ser es más bien un evento marginal y poco llamativo, un evento de fondo.

Esto no quiere decir, si seguimos el trabajo de excavación y de continua remeditación que Heidegger dedica a los poetas, que uno deba colocarse frente al poco llamativo darse periférico de lo bello en una pura contemplación de tipo místico. La estética heideggeriana no fomenta una actitud de atención a las pequeñas vibraciones de los bordes de la experiencia, sino que a pesar de todo mantiene una visión monumental de la obra de arte. Aun cuando el acaecer de la verdad en la obra se verifica en la forma de lo periférico y de la decoración, para Heidegger continúa siendo cierto que "lo que queda lo fundan los poetas" (según el dístico de Hölderlin que Heidegger comenta repetidamente).[15] Se trata empero de un quedar que tiene el carácter de residuo más que del *aere perennius*. El monumento ciertamente está hecho para durar, pero no como presencia plena de aquello que recuerda que permanece precisamente sólo como recuerdo (y, por lo demás, la verdad del ser mismo no puede darse para Heidegger sino en la forma de la rememoración). Las técnicas del arte, por ejemplo, y antes que todas las otras tal vez la versificación en la poesía, pueden entenderse como recursos —no por casualidad tan minuciosamente institucionalizados, monumentalizados también ellos— que transforman la obra en residuo, en monumento capaz de durar porque ya desde el principio se ha producido en la forma de lo que está muerto; dura, no por su fuerza, sino por su debilidad.

Desde el punto de vista heideggeriano hay muchos sentidos en que la obra de arte puede concebirse como acaecer de la verdad "débil", como monumento; se la puede entender también en el sentido del monumento arquitectónico que contribuye a constituir el fondo de nuestra experiencia aunque por sí misma la obra por lo general es objeto de una percepción distraída pero no en el sentido aún enfático y metafísico que informa la concepción del ornamento de Ernst Bloch (en *Espíritu de la utopía*[16]) para quien el ornamento tiene la forma del monumento entendido como revelación de nuestro rostro más verdadero, un carácter monumental todavía profundamente clásico y hegeliano, aun cuando trata de liberarse

[15] Por ejemplo, en la conferencia sobre *Hölderlin e l'essenza della poesia, op. cit.*

[16] Véase E. Bloch, *Spirito dell'utopia* (1923). Traducción italiana de V. Bertolino y F. Coppellotti, Florencia, La Nuova Italia, 1980. especialmente págs. 15 y siguientes.

de estas ataduras mediante la dislocación de la "perfecta correspondencia entre interno y externo" en un futuro que haya de sobrevenir. En el monumento que es el arte como acaecer de la verdad en el conflicto de mundo y tierra no surge una verdad profunda y esencial; aun en este sentido la esencia es *Wessen* con significado verbal, acaecimiento de una forma que no revela ni encubre un núcleo esencial pero que al sobreponerse a otros "ornamentos" constituye el espesor ontológico de la verdad evento.

Podríamos continuar todavía desentrañando otros significados de la ontología débil heideggeriana en relación con una concepción "ornamental" y monumental de la obra de arte (recordaremos sólo al pasar que, partiendo de premisas fenomenológicas, Michel Dufrenne[17] elaboró una noción de lo "poético" que tiene mucho de *fondo* en el sentido en que este concepto nos parece teorizado en Heidegger). Lo que importa subrayar es el hecho de que el arte ornamental, ya como constitución de fondos a los que no se presta atención, ya como aderezo que no tiene ninguna posible legitimación en un fondo auténtico, en un fondo "propio", encuentra en la ontología heideggeriana algo más que una justificación marginal; el arte ornamental llega a ser aquí el fenómeno central de la estética y, en última instancia, de la meditación ontológica (como lo muestra en el fondo toda la conferencia sobre *El arte y el espacio*). Lo que se pierde con esta fundación y fondo del ornamento es la función eurística, crítica, de la distinción entre decoración como adorno y lo "propio" de la cosa y de la obra. Pero precisamente la validez crítica de esta distinción parece hoy del todo agotada, también y sobre todo en el plano del discurso de las artes y de la crítica militante. La filosofía, ateniéndose también aunque no exclusivamente a las conclusiones de la ontología hermenéutica heideggeriana, no hace sino tomar nota de este agotamiento que ha sobrevenido y se esfuerza por radicalizarlo con miras a la construcción de modelos críticos diferentes.

[17] Véase M. Dufrenne, *Il senso del poetico* (1963), traducción italiana de L. Zilli con introducción de D. Formaggio, Urbino, 4 Venti, 1981.

VI

La estructura de las revoluciones artísticas

1) ¿Es posible construir con referencia a la evolución de las artes un discurso análogo al que propuso Thomas Kuhn en su obra de 1962[1] en cuyo título se inspira este ensayo? A primera vista parece que hablar de revoluciones artísticas en lugar de revoluciones científicas es más fácil y al mismo tiempo más difícil. Más fácil ante todo porque en el arte las transformaciones de los modelos y de los cánones, en el nivel de la producción y del deleite artístico, no parece que deban medirse con esa instancia fundamental de la verdad (o también sólo de la validez) que durante siglos dominó la actividad científica y que aún hoy no está del todo fuera de cuestión. En otras palabras, en las artes no hay un valor básico tan claro e indiscutido en virtud del cual puedan identificarse las modificaciones y transformaciones como momentos de progreso o de regresión, lo cual, entre otras cosas, parece excluir, como pensaba coherentemente Croce, la posibilidad de una verdadera historia de las artes (o mejor dicho, del arte, ya que también la pluralidad de las artes, de los géneros artísticos, es un hecho de historicidad que no toca a la esencia más propia del arte) que no sea un puro y simple catálogo extrínseco con funciones económicas (función didáctica, museográfica, mnemónica, etc.). El mundo del arte, privado de esta instancia básica de juicio, parece un mundo en el cual el juego de los paradigmas y de las revoluciones se puede desarrollar por así decirlo libremente y en el estado puro, sin los límites representados por la preocupación de responder a exigencias de validez, verdad, verificación. Por lo demás, éste es uno de los modos más tradicionales en que se presentó la distinción entre arte y ciencia o también entre bellas artes y artes útiles, es decir: la diferencia entre un ámbito en el que se puede hablar de progreso o de regresión (precisamente el campo de la ciencia y de la técnica) y un ámbito en el

[1] Thomas S. Kuhn, *La struttura delle revoluzioni scientifiche* (1962), traducción italiana de A. Carugo, Turín, Einaudi, 1967.

que estos términos tienen un sentido bastante más problemático, aunque no dejan de tener algún sentido. Con todo, el problema que inmediatamente surge y que hace bastante más difícil de lo que parece la construcción de un discurso "estético" análogo al discurso kuhniano es precisamente el hecho de que, aun en la obra de Kuhn, la distinción entre un ámbito de la ciencia en el que puede darse el progreso, esto es, una aproximación acumulativa a la verdad de las cosas, y un ámbito del arte en el cual esta relación con lo verdadero no se da en términos tan claros, está en crisis en gran medida. El resultado del discruso de Kuhn, de las discusiones a que éste dio lugar y más en general de la difusión, en varias formas, de una amplia tendencia de "anarquismo epistemológico" parece haber sido no sólo el de haber hecho impracticable *esta* distinción entre ciencia-técnica, por un lado, y arte, por otro, sino sobre todo el de haber referido de alguna manera a un modelo "estético" (subrayo las comillas) la evolución misma de la ciencia. Si, como decía Kuhn en su libro, "la elección entre paradigmas contrastantes demuestra que se trata de una elección entre formas incompatibles de vida social" y "que no puede estar determinada exclusivamente por los procedimientos de valoración de la ciencia normal, porque éstos dependen en parte de un particular paradigma y ese paradigma es objeto de discusión" (pág. 121), toda argumentación que quiera fundar demostrativamente una elección entre paradigmas es necesariamente circular. Pero, "cualquiera que sea su fuerza, la *condición* de la argumentación circular es sólo la condición de la *persuación*" (la cursiva es mía). A causa de este rasgo básico suyo, vinculado con la persuasión más que con la demostración, la imposición de un paradigma en la historia de una ciencia tiene muchos, o todos, los rasgos de una "revolución artística": su difusión, su articulación, su establecimiento como canon de ulteriores elecciones operativas, de valoraciones y elecciones de gusto no se fundan efectivamente en un modo de adecuación a la verdad de las cosas, sino que se fundan en su "funcionalidad" respecto de una forma de vida, funcionalidad que sin embargo no se mide a su vez por criterios de "correspondencia", sino que ella misma es, circularmente, objeto de persuasión más que de demostración. Aun cuando se quisiera concebir el imponerse de nuevos paradigmas como efecto de acontecimientos de fuerza, como por ejemplo, una revolución o la toma del poder por parte de un invasor, etcétera, no se podría no tener en cuenta en última instancia el modelo "estético" de las transformaciones históricas, puesto que el surgimiento de un paradigma exige mucho más que una imposición del exterior y mediante la fuerza; en realidad, requiere un complejo sistema de persuasio-

nes, de participaciones aetivas, de interpretaciones y de respuestas que nunca son exclusivamente o principalmente efectos de fuerza y de violencia, sino que suponen una simulación de tipo estético, hermenéutico o retórico.

En esta tesis de Kuhn —que aquí aducimos en función representativa en la medida en que indica, en términos muy generales, una tendencia de la epistemología contemporánea— parece realizarse y al propio tiempo diluirse una tesis que en su forma más clara, según creo, se anuncia en Kant, en la *Crítica del juicio* y en la *Antropología pragmática*, donde parece contraponer dos modelos de historicidad (digo parece porque Kant no habla efectivamente de dos modelos de historicidad...): uno, el que podríamos llamar kuhnianamente "normal" y el otro "revolucionario". Historicidad normal se puede llamar aquella que se constituye por obra de esas "cabezas mecánicas" que, "aun no haciendo época, con su intelecto, que avanza cada día un poco apoyándose en los bastones y en los sostenes de la experiencia" han hecho quizá "la mayor contribución al crecimiento de las ciencias y de las artes (es decir, de las técnicas)" (*Antropología*, parágrafo 58[2]). Una cabeza mecánica de este género, con una dignidad y una capacidad absolutamente excepcionales, parece ser Newton, por lo menos en la descripción que hace de él Kant en el parágrafo 47 de la *Crítica del juicio* (mientras que en la *Antropología* también Newton es llamado genio capaz de hacer época; véase el parágrafo 59): "todo lo que Newton expuso..., por más que para descubrirlo haya sido necesaria una gran mente, se puede aprender, pero no se puede aprender a componer genialmente poesía... La razón de ello es ésta: Newton habría podido hacer visibles no sólo a sí mismo sino a cualquier otra persona todos sus pasos e indicar precisamente su imitación... Pero ni un Homero ni un Wieland podría mostrar cómo se produjeron y combinaron en su cabeza sus ideas porque él mismo no lo sabe y, por lo tanto, no puede enseñarlo a los demás. En el campo de la ciencia, el más grande inventor no es pues diferente del más minucioso imitador y discípulo, sino por una diferencia de grado, pero es específicamente distinto de aquel a quien la naturaleza dotó para las bellas artes. Esto no significa rebajar el mérito de los grandes hombres, a quienes tanto debe el género humano, frente a esos favoritos de la naturaleza que poseen el talento para las bellas artes. Precisamente porque el talento de los primeros está destinado al continuo y progresivo perfeccionamiento de los conocimientos (*zur immer forts-*

[2] Cito de la traducción de *Antropología* contenida en E. Kant, *Scritti morali*, edición al cuidado de P. Chiodi, Turín, Utet, 1970.

chereitenden grösseren Vollkommenheit der Erkenntnisse) y de todas las ventajas que de ellos se siguen".[3] Frente a esta historicidad hecha por las cabezas mecánicas (y también por los grandes hombres de ciencia) está una aparente no historicidad del genio: el genio no puede enseñar a otros sus modos de inventar y de producir ya que él mismo no se da plenamente cuenta de ello. Sin embargo, las obras de genio permanecen como modelos y ejemplos y cuando la naturaleza suscita genios afines a un genio dado aquellos se convierten en puntos de partida de nuevas producciones análogas. También esto, y quizá sobre todo esto, se puede llamar historicidad puesto que si el progreso preparado por las cabezas mecánicas se presenta sobre todo como modelo de continuidad y acumulación, carente de un carácter auténtico de proceso, todo lo que los hombres de ciencia descubren está presupuesto como ya disponible o accesible; en otros términos, los descubrimientos científicos no hacen sino articular paradigmas ya existentes, mientras que en el caso del genio, como lo admite Kant en las páginas citadas de la *Antropología* (parágrafo 58), se abren "nuevos caminos y nuevos horizontes". También otro aspecto del genio lo constituye en algo esencialmente histórico: su "originalidad magistral" (*Antropología,* parágrafo 57), el carácter ejemplar de sus obras (sin el cual la originalidad misma se reduciría a extravagancia, *Crítica del juicio*, parágrafos 46 y 47). Sin seguir aquí los detalles de esta contraposición kantiana, es posible empero ver en ella una contradicción no resuelta, por lo menos en el sentido de que, por un lado, sólo la ciencia y la técnica parecen tener historia al constituir un despliegue continuo y acumulativo al cual se le puede aplicar el concepto de progreso, mientras que, por otra parte, son los genios los que "hacen época" y abren nuevos caminos y horizontes, circunstancia en la que parece consistir más propiamente la historicidad en un sentido fuerte, es decir, como novedad y no tan sólo como continuidad y desarrollo.

La toma de conciencia "historicista" de la epistemología contemporánea, ejemplificada pero no agotada por la obra de Kuhn, parece configurarse como una disolución de esa contraposición entre una historia propiamente dicha de la ciencia y la técnica y una historia problemática, impropia, del genio artístico. Esta es la situación en que nos vemos cuando nos planteamos el problema, aparentemente simple, de transferir al acaecer artístico las categorías de Kuhn y su enfoque de la historia de la ciencia. Esta transfe-

[3] Cito del parágrafo 47 de la *Crítica del Juicio*, traducción italiana de A. Gargiulo revisada por V. Verra, Bari, Laterza, 1970.

rencia no da buen resultado, según parece, porque en realidad la distinción entre los dos campos se ha diluido. (Por lo demás, en el propio Kant la distinción entre los dos tipos de historicidad es más una distinción de principio que una distinción efectiva y desplegada: el genio, como se sabe, no puede ser auténticamente tal si no está acompañado por el gusto y también por una capacidad técnica que le permita producir obras realmente ejemplares –que hagan época–. pero las reglas técnicas son precisamente el vínculo necesario del genio con la historia de las cabezas mecánicas...) No sólo, como hemos indicado, parece hoy diluida la distinción entre los dos tipos de historicidad, sino que esa disolución misma sobrevino en virtud de una reducción de la historicidad misma "acumulativa" a la historicidad "genial"; en efecto, si se tiene en cuenta que para Kant la genialidad implica necesariamente el carácter ejemplar de la obra y "hacer época" –es decir, complejos mecanismos de historización y de recepción–, no será difícil reconocer que las revoluciones científicas de Kuhn están en gran medida concebidas según el peculiar modelo de la historicidad (impropia, según Kant) del genio kantiano.

2) Si todo esto, como me parece, puede realmente señalarse como la afirmación, en la epistemología contemporánea, de un modelo estético de la historicidad en contraposición al esquema del desarrollo acumulativo, fundamentalmente teórico y cognoscitivo, de ello se sigue también el reconocimiento de una peculiar "responsabilidad" de lo estético, no de la estética o sólo de la estética como disciplina filosófica, sino de lo estético como esfera de la experiencia, como dimensión de existencia que asume así un valor representativo, de modelo, precisamente para concebir la historicidad en general.

La estetización de la historia de la ciencia –si se la puede definir así con toda precaución– que tiene lugar en Kuhn no es un hecho extraño o excepcional: en verdad corresponde a un fenómeno mucho más vasto del cual es al propio tiempo síntoma y manifestación final; se trata de lo que se puede llamar la "centralidad" de lo estético (experiencia estética, arte y fenómenos conexos) en la modernidad. No creo que el poner de manifiesto semejante centralidad sea posible sólo por un error de perspectiva comprensible –como una deformación profesional– de los filósofos e historiadores del arte. La tesis de Shelling del arte como órgano de la filosofía, por ejemplo, es sólo una de las expresiones extremas de una temática que, como bajo continuo penetra la modernidad y la caracteriza. Cuando Nietzsche toma como título proyectado para una sección de su obra teórica final (nunca completada y publicada en estado de fragmento como *Der Wille zur Macht*) la expresión

"La voluntad de poderío como arte" se inserta quizá de la manera más lúcida y desmitificada en esta corriente profunda del espíritu moderno. Y sobre todo a partir de Nietzsche se hace posible reconocer teóricamente el sentido del carácter central de lo estético en la modernidad. Esta centralidad se anunció primero en el plano práctico, en el proceso de promoción social del artista y de sus producciones (a partir del Renacimiento),[4] un proceso que confirió al artista poco a poco dignidad, carácter excepcional, funciones sacerdotales y civiles; y paralelamente en el plano teórico, en perspectivas como la de Vico o la romántica que asignaban a la civilización y a la cultura un origen "estético"; por último, con el advenimiento de la sociedad moderna de masas, en la importancia que van adquiriendo cada vez más claramente modelos estéticos de comportamiento (divismos de varios géneros) y de organización del consenso social (ya que la fuerza de los medios de comunicación de masas es ante todo una fuerza estética y retórica). Este proceso es muy vasto y muy ramificado; pero quizá sólo Nietzsche tuvo conciencia del sentido auténtico de *anticipación* que lo estético posee en los fenómenos del desarrollo global de la civilización moderna. En las notas que los primeros editores pusieron oportunamente al comienzo de la sección de *La voluntad de poderío*, titulada "La voluntad de poderío como arte" (i nn. 794-97), se indica explícitamente el fundamento de esta función de anticipación y de modelo que asume el arte en un mundo que se configura cada vez más explícitamente como mundo de la voluntad de poderío. Desaparecida la fe en el *Grund* y en el curso de las cosas como evolución hacia una condición final, el mundo ya no se manifiesta sino como una obra de arte que se hace por sí misma (*ein sich selbst gebärendes Kunstwerk*, una expresión que Nietzsche toma de Schlegel) y el artista es una *Vorstufe*, un lugar en el cual se da a conocer y se realiza en pequeño (795) aquella obra de arte que ahora –con el despliegue de la organización técnica del mundo, según entendemos nosotros, aunque permaneciendo fieles a Nietzsche– puede revelarse como la esencia del mundo, como la voluntad de poderío. La importancia central que la relación con la técnica –no sólo con las técnicas específicas de las artes particulares que ocupan el primer plano, sino también con la técnica como hecho sociohistórico más general, con la organización tecnológica de la producción y de la vida social– alcanzó en las artes de nuestro siglo (sobre este punto creo que debemos remi-

[4] Véase sobre esto M. Perniola, *L'alienazione astistica*, Milán, Mursia, 1971.

tirnos a los análisis de Hans Sedlmary[5] aunque sin compartir sus opiniones teóricas) no hace sino desplegar en concreto la función de preludio, de anticipación y de modelo que Nietzsche reconoce al arte y a los artistas en los fenómenos del mundo como voluntad de poderío. La larga lucha que las estéticas y las poéticas de la modernidad libraron contra la definición aristotélica del arte entendido como imitación –de la naturaleza o de los modelos clásicos, legitimados empero por su presunta proximidad a la naturaleza y a sus medidas– adquiere en esta perspectiva todo su contenido que, según creo, sólo se puede llamar sentido ontológico. Hans Blumenberg[6] y antes que él Edgard Zilsel en su reconstrucción de los orígenes del concepto de genio en el humanismo y en el Renacimiento mostraron cuánto *tecnicismo* hay en la base de la concepción del artista como genio creador. La determinación de la voluntad de poderío como arte en Nietzsche da expresión a este nexo y hace ver todas las consecuencias implícitas en la disolución de la raigambre del siglo XIX que todavía vincula el genio kantiano con la naturaleza.[7] A la raigambre del genio en la naturaleza corresponde en Kant la raigambre del conocimiento científico en una "objetividad" del mundo de la naturaleza que impide la pura y simple identificación del hombre de ciencia con el artista. Desde el punto de vista a que llegó Nietzsche, todas estas formas de raigambre aparecen disueltas: ni el genio legitima sus creaciones por inspirarse en la naturaleza ni el hombre de ciencia progresa en el conocimiento de lo verdadero descubriendo "algo ya existente pero todavía no conocido, como era América antes de Colón".[8] La constante reaparición del arte en la conciencia teórica y en la práctica social moderna como lugar "denso" –ya en lo que se refiere a la figura social del artista, ya en lo que se refiere a la especial dignidad (la *aureola* benjaminiana) asignada a sus obras en una perspectiva que, lo mismo que la nietzscheana, ve la noción de voluntad de poderío como base de una verdadera ontología de la modernidad–, asume el significado de una anticipación de la esencia de la modernidad (de la

[5] De H. Sedlmayr véase ante todo: *Perdita del centro* (1948), traducción de M. Guidicci, Turín, Borla 1967; y *La revoluzione del arte moderna* (1955), traducción italiana de M. Donà, Milán, Garzanti, 1971.

[6] Véase H. Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stoccarda, Reclam, 1981 (especialmente el ensayo sobre "Nachahmung del Natur"); y más en general, *Die Legimität der Neuzeit*, Francfort, Suhrkamp, 1966.

[7] Sobre este punto, véase la primera parte de H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), traducción italiana de G. Vattimo, Milán, Bompiani, 1983.[2]

[8] E. Kant, *Antropologia, op. cit.*, parágrafo 57.

auténtica naturaleza de ésta y del modo de darse esa esencia en la edad moderna) antes de alcanzar su despliegue completo en la organización tecnológica del mundo de hoy. La centralidad teórica y práctica reconocida al arte, de manera más o menos explícita a partir del renacimiento, centralidad que de conformidad con nuestra hipótesis llega a sus consecuencias extremas hasta en la imposición de modelos estéticos en una visión de la historia de la ciencia como la de Kuhn, no sería entonces signo de una tendencia estética genérica de la cultura de los siglos recientes; antes bien sería una anticipación y un preludio de la manifestación de la voluntad de poderío como esencia del ser en la modernidad. Si empero, al menos en la hipótesis que aquí se propone, Nietzsche suministra el punto de vista más radical y teóricamente más claro para comprender el sentido de la centralidad del arte en la conciencia moderna, es innegable que en Nietzsche no hay una conciencia tan clara del carácter típicamente moderno del fenómeno. Es cierto que para Nietzsche la voluntad de poderío como esencia del ser o, lo que es lo mismo, la muerte de Dios, es un hecho histórico (no el descubrimiento de una "verdadera" estructura metafísica) y, por lo tanto, vinculado de algún modo con la modernidad; pero resultaría difícil sostener que para Nietzsche el concepto de lo moderno se defina típicamente en relación con estos hechos. Es más verosímil que en Nietzsche tengamos un ejemplo extremo de conciencia de la modernidad en el sentido subjetivo pero no también objetivo del genitivo: los numerosos textos en los que Nietzsche habla de la modernidad como fenómeno de decadencia no pueden conciliarse fácilmente con aquellos otros en los que habla en cambio de una necesidad de realizar el nihilismo (y, por lo tanto, la decadencia) mediante un paso que va del estado de reacción al estado afirmativo y activo del nihilismo. Ni siquiera la función central del arte, como principio de una *Gegenbewengung* contra las formas de nihilismo de reacción (religión, moral, filosofía; me remito al fragmento 794 de *La voluntad de poderío*) es pensada por Nietzsche en relación específica con la modernidad, sino que lo es en términos más generales. Esta diferencia entre nuestra perspectiva, que sin embargo se relaciona con la nietzscheana, y la del propio Nietzsche, está teóricamente mucho más cargada de lo que parece a primera vista: si, en efecto, ella significa, como me parece, que en Nietzsche encontramos la culminación de la conciencia de la modernidad sólo en el sentido subjetivo del genitivo esto quiere decir también que no podemos retomar simplemente sus tesis, sino que debemos colocarnos (o reconocer que nos encontramos) en un emplazamiento diferente. Este "emplazamiento" no sólo nos aleja de Nietzsche sino que

nos coloca en una posición distinta de la suya, aun en lo que se refiere a la significación del carácter central del arte en la modernidad.

Pasando por alto algún pasaje y un análisis más minucioso de la "pequeña diferencia" entre sentido subjetivo y sentido objetivo del genitivo en la expresión "Nietzsche conciencia de la modernidad", pero teniendo profundamente en cuenta esta diferencia, creo que hay que reconocer que la peculiar conexión entre centralidad del arte y modernidad resulta más clara para nosotros que para Nietzsche a la luz de un concepto preciso que Nietzsche no llega a desarrollar, acaso porque estaba todavía demasiado cerca de él: el concepto del valor de lo nuevo o el concepto de la novedad como valor. Conviene dar aquí explícitamente una definición de la modernidad, que, si bien no está explícitamente formulada en los términos que me propongo, se puede considerar ampliamente presente en muchos teóricos de lo moderno, desde Weber a Gehlen, a Blumenberg, a Koselleck[9] y que ciertamente también refleja temáticas nietzscheanas. Una definición tal reza así: la modernidad es aquella época en la cual el ser moderno se convierte en un valor, es más aún, en *el* valor fundamental al que todos los demás valores se refieren. Esta fórmula se puede corroborar mostrando que coincide con la otra definición más difundida de lo moderno atendiendo a la secularización. La secularización entendida como lo moderno es un término que describe lo que ocurrió en cierta época y al mismo tiempo designa su carácter y el "valor" que domina y guía la conciencia de la época en cuestión, sobre todo como fe en el progreso (que es una fe secularizada y al propio tiempo una fe en la secularización).[10] Pero cabalmente la fe en el progreso, entendida como fe en el proceso histórico y cada vez más despojada de referencias providenciales y metahistóricas, se identifica pura y simplemente con la fe en el valor de lo nuevo. Sobre este fondo, en primer lugar, se debe ver el énfasis puesto en el concepto de genio y, en segundo

[9] En el caso de Weber véase sobre todo la *Sociologia della religione* (1920), edición italiana al cuidado de P. Rossi, Milán, Comunità, 1982 (2 vol.). De A. Gehlen véase por ejemplo *L'uomo nell'era della tecnica* (1957), traducción italiana de A. Burger Cori, Milán, Sugar, 1967; y el ensayo sobre *Die Säkularisierung des Fortschritts* (1967), contenido en el vol. VII de la *Gesamtausgabe: Einblicke* al cuidado de K. S. Rehberg, Francfort, Klostermann, 1978. De K. Koselleck, véase especialmente *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Francfort, Suhrkamp, 1979.

[10] La mejor historia general del concepto de secularización es la de H. Lübbe, *La secolarizzazione* (1965), traducción italiana de P. Pioppi, Bolonia, Il Mulino, 1970.

lugar, la centralidad que el arte y el artista ocupan en la cultura moderna. Modernidad y moda no tienen un lazo sólo terminológico y nominal: modernidad es también, y ante todo, la época en la que la acrecentada circulación de las mercancías (Simmel[11]) y de las ideas y la acrecentada movilidad social (Gehlen[12]) focalizan el valor de lo nuevo y predisponen las condiciones para identificar el valor (del ser mismo) con la novedad. El énfasis con que mucha filosofía del siglo XX habló del futuro (desde la definición de la existencia como proyecto y trascendencia en el Heidegger de la primera época a la noción de trascendencia de Sartre hasta el utopismo de E. Bloch, representativo de toda la filosofía hegelomarxista, y hasta las éticas que cada vez más parecen colocar el valor de una acción en el hecho de hacer posibles otras elecciones, otras acciones, es decir, en el hecho de abrirse a un futuro) es el espejo fiel de una época que en general puede legítimamente llamarse "futurista" (para usar la expresión propuesta de Krizstof Pomian en un ensayo al que habré de referirme seguidamente).[13] Lo mismo naturalmente se puede decir de las vanguardias artísticas del siglo XX en las cuales futurismo y dadaísmo expresan del modo más auténtico la inspiración radical contra el pasado. Ya en la filosofía, ya en la poética de vanguardia, el *pathos* del futuro está todavía acompañado sin embargo por una apelación a lo auténtico, según un modelo de pensamiento característico de todo el futurismo *moderno*: la tensión al futuro como tensión a la renovación, al retorno a una condición de autenticidad originaria.

Un primer nexo, muy claro y evidente, entre modernidad, secularización y valor de lo nuevo se revela pues cuando se pone de manifiesto que: a) la modernidad se caracteriza como la época de la *Diesseitig-keit*, del abandono de la visión sacra de la existencia y de la afirmación de esferas de valor profano; en suma, se caracteriza por la secularización; b) el punto clave de la secularización en el plano conceptual es la fe en el progreso (o la ideología del progreso) que se constituye en virtud de una readopción de la visión judeocristiana de la historia, en la cual se eliminan "progresivamente"

[11] Véase el ensayo sobre *La moda* (1895), traducción italiana de L. Perucchi en el volumen G. Simmel, *Arte e civiltà*, al cuidado de D. Formaggio y L. Perucchi, Milán, Isedi, 1976.

[12] Véase especialmente el ensayo citado sobre *Die Säkularisierung des Fortschritts.*

[13] K. Pomian, *La crisi dell'avvenire*, en el volumen al cuidado de R. Romano, *La frontiere del tempo*, Milán, Il Saggiatore, 1981.

todos los aspectos y referencias trascendentes,[14] puesto que precisamente para escapar al riesgo de teorizar el fin de la historia (que es un riesgo cuando no se cree ya en otra vida en el sentido predicado por el cristianismo), el progreso se caracteriza cada vez más como un valor en sí; el progreso es tal cuando se encamina hacia un estado de cosas en el cual es posible un ulterior progreso; c) secularización extrema de la visión providencial de la historia equivale simplemente a afirmar lo nuevo como valor y como valor fundamental.

En este proceso de secularización y de afirmación del valor de lo nuevo –un proceso que históricamente no es en modo alguno lineal como aparece cuando se reconstruyen teóricamente sus rasgos esenciales–, el arte ocupa una posición de anticipación o de símbolo representativo. Se puede decir que mientras en gran parte de la edad moderna los descubrimientos de las "cabezas mecánicas" están limitados y guiados (en el plano de la ciencia y en el plano de la técnica) todavía por el valor "verdad" o por el valor "utilidad para la vida", en el caso de las bellas artes estas limitaciones, estas formas de raigambre metafísica, desaparecieron mucho antes, con lo cual el arte, desde el comienzo de la edad moderna o con mucha anticipación (hay diferencias en el desarrollo de las artes particulares) se coloca en la situación de desarraigo en la cual sólo hoy se encuentran explícitamente la ciencia y la técnica.

En el ensayo ya citado de 1967, *Die Säkularisierung des Fortschritts*, Arnold Gehlen describe este proceso en términos algún tanto diferentes pero que, en sustancia, coinciden en gran medida con las tesis aquí propuestas. Para Gehlen, la secularización del progreso se articula de manera diferente en el campo de las ciencias técnicas (o lo que el autor llama más precisamente la conexión operativa –*Zusammenarbeit*– de "ciencias exactas, desarrollo técnico y valoración industrial"[15]) y en el campo de la cultura en el sentido más restringido: las artes, la literatura, las *schöne Eissenschaften*. En el primer caso, el progreso llega a ser una especie de fatalidad, se ha convertido en "rutina"; lo nuevo en la ciencia, en la técnica, en la industria significa la pura y simple supervivencia de estas esferas de actividad; por lo demás, en economía se razona sólo en términos de tasa de desarrollo, no en términos de satisfacción de exigencias vitales básicas. La transformación del progreso en *routine* en estos campos, según Gehlen, descarga todo el *pathos*

[14] La enunciación clásica de la tesis sobre el historicismo moderno como secularización de la teología de la historia judeocristiana es, como se sabe, la de K. Löwith, *Significato e fine della storia, op. cit.*

[15] *Die Säkularisierung, op. cit.*, pág. 410.

de lo nuevo en el otro ámbito, el ámbito de las artes y de la literatura. Aquí sin embargo, por razones que Gehlen no parece aclarar a fondo en el texto citado, el valor de lo nuevo y el *pathos* del desarrollo sufren una secularización aun más radical que la que sobrevino al pasarse de la fe en la historia de la redención a la ideología profana del progreso. Por razones diferentes, ya en la "rutinización" del progreso científico, tecnológico e industrial, ya en el desplazamiento del *pathos* de lo nuevo hacia el territorio de las artes, nos hallamos aquí frente a una verdadera disolución del progreso mismo. La disolución tiene que ver, por un lado, con el proceso mismo de secularización; en efecto, Gehlen dice que la secularización "consiste en general en el hecho de que las leyes propias, específicas, del mundo nuevo sofocan la fe o, mejor dicho, no tanto la fe como su certeza triunfalista (*die siegesbeglückte Gewissheit*). Al mismo tiempo el proyecto general, siguiendo un impulso objetivo de las cosas, se abre en abanico (*fächert auf*) en procesos divergentes que desarrollan cada vez más su propia legalidad interna, de suerte que el progreso general (pues mientras tanto se quiere continuar creyendo en él) se desplaza a la periferia de los hechos y de las conciencias y allí se vacía".[16] La secularización misma, en suma, contiene una tendencia de disolución, la que se acentúa con el paso del *pathos* de lo nuevo al campo del arte que por sí mismo es un campo periférico, según Gehlen, y en el cual por lo tanto se extrema la necesidad de la novedad y al propio tiempo la progresiva evolución inesencial de ella.[17] Que la secularización como afirmación de leyes propias de los varios campos y esferas de la experiencia sea una amenaza al concepto de progreso por cuanto puede llegar a hacerlo vano, es cosa que se puede ver confirmada en la preocupación con que un pensador como Bloch (que quiere mantenerse fiel a la visión de un curso progresivo y emancipatorio de la historia) consideró "las diferenciaciones en el concepto de progreso" (éste es el título de una famosa conferencia suya[18]) tratando de captar, en medio de la mutiplicidad de los tiempos históricos vinculada con los conflictos de clase, un hilo unitario (ese mismo que constituye el objeto de la crítica y del esfuerzo reconstructivo de las *Tesis* de Benjamin sobre la historia).

[16] *Ibíd.*, pág. 409.

[17] *Ibíd.*, pág. 411.

[18] Contenido en el volumen *Dialettica e speranza, op. cit.* (el ensayo es una conferencia de 1955). Sobre la concepción blochiana de la historia, con especial referencia a la "pluralidad" de los tiempos históricos, véase R. Bodel, *Multiversum, op. cit.*

3) La *secularización extrema* descrita por Gehlen –quien por lo demás fue el primero en emplear con referencia a estos caracteres de la modernidad tardía el término *post-histoire* tomándolo del matemático Antoine Augustin Cournot (quien, por lo visto, nunca usa el término exacto en cuestión; probablemente Gehlen lo derivó de Hendrik de Man[19]– nos abre el camino para un paso posterior, el paso que debería también responder a la pregunta (perfilada en la alusión a Nietzsche) sobre la diferencia entre conciencia de la modernidad en el sentido subjetivo y en el sentido objetivo del genitivo. La definición de la modernidad como la época en la que el ser moderno es el valor básico no es una definición que la propia modernidad pueda dar de sí misma. La esencia de lo moderno se hace realmente visible sólo a partir del momento en que el mecanismo de la modernidad se distancia de nosotros. Un indicio de este distanciamiento está en lo que dice Gehlen sobre la disolución y el vaciamiento del concepto de progreso ya en el dominio científico, técnico e industrial, ya en el dominio de las artes. Con la misma tendencia de disolución se puede relacionar tal vez también el hecho, señalado por Gehlen, de que la condición final perseguida por las utopías futuristas más radicales –lo mismo que las grandes ideologías revolucionarias– revela marcados rasgos de ahistoricidad. "Cuando se trata efectivamente de realizar al hombre nuevo, cambia también la relación con la historia... Los revolucionarios franceses llamaron al año 1793 el año uno de una nueva era".[20] Más claramente Gehlen ve este rasgo de ahistoricidad en una utopía de esa misma época, la utopía delineada por Sebastien Mercier en una obra de 1770 titulada *L'an 2240*: en el mundo futuro de Mercier, en el que reinan la sobriedad y las virtudes rousseaunianas, está abolido el crédito en todas sus formas bancarias, se paga sólo al contado y ya no se aprenden más las lenguas clásicas, que no sirven para la virtud.[21] La supresión del crédito y de las lenguas clásicas configura simbólicamente una reducción de la existencia al desnudo presente, es decir, la eliminación de la dimensión histórica.

También en la utopías futuristas extremas, y no sólo en el proceso efectivo de secularización, parece manifestarse una tendencia según la cual el progreso se diluye arrastrando consigo también el valor de lo nuevo. Es esta disolución, más claramente de lo que lo reconoce Gehlen, el hecho que nos pone en condiciones de dis-

[19] Véase *Die Säkularisierung, op. cit.*, la nota de las págs. 468-470.

[20] *Ibíd.*, pág. 408.

[21] *Ibíd.*, pág. 409.

tanciarnos del mecanismo de la modernidad. En la misma línea de las reflexiones de Gehlen, aunque sin referirse explícitamente a él, se mueve el ya recordado ensayo de Kryzstof Pomian sobre *La crisis del porvenir*, que agrega algún elemento útil para nuestro discurso por cuanto desarrolla más claramente el tema de la crisis del valor de lo nuevo que parece caracterizar la situación actual (la cual, podríamos agregar, precisamente sobre esta base se define como *post-histoire*, en un sentido más preciso que el que el término tiene en Gehlen). En lo que se refiere a la caracterización de la modernidad como época "futurista", en Pomian es notable el énfasis puesto en el nexo entre la imposición del valor de lo nuevo y la constitución del estado moderno. Ya recordé que la utopía de Mercier citada por Gehlen prevé el fin de los mecanismos del crédito; por su parte, Pomian dice que "el futuro está literalmente inyectado en el tejido mismo del presente en la forma del papel moneda... La historia más que bimilenaria de la monetarización de la economía es también la historia de una creciente dependencia del presente respecto del futuro" (pág. 102). Si esa dependencia ya existe en principio en toda la sociedad agrícola en la cual hay un intervalo entre el tiempo de la siembra y el tiempo de la cosecha, tal dependencia se convierte en una dimensión decisiva sólo en la sociedad moderna. "Unicamente el gran comercio (en la forma asumida a partir del siglo XII en las ciudades italianas, flamencas, hanseáticas, con el concomitante desarrollo del crédito y de los seguros marítimos) es lo que promueve el futuro al rango de dimensión constitutiva" (pág. 103). También el valor atribuido a la familia, a la descendencia como forma de eternidad profana, y el consiguiente reconocimiento de la niñez y de la juventud como condiciones portadoras de valores específicos vinculados con el futuro, está ligado a estos mecanismos básicos de la forma moderna de la sociedad. Más claramente que Gehlen, sin embargo Pomian considera una crisis del valor futuro en la cultura actual, crisis paralela a la crisis y a las tendencias disolventes que afectan precisamente a las instituciones, ante todo al Estado moderno. Las instituciones en las que cobraba cuerpo la orientación futurista del mundo moderno "manifiestan graves disfunciones" (pág. 112), desde la inflación que hace precario el poder adquisitivo de la moneda a la complicación y pesadez de la máquina del Estado, etcétera. Si, dejando a un lado a Pomian y la macrosociología, observamos más modestamente el campo de las artes, también aquí el fenómeno que más llama la atención es la disolución del valor de lo nuevo. Y creo que éste es el sentido de lo posmoderno en la medida en que no se deja reducir a un hecho de moda cultural en sentido despectivo. De la arquitec-

tura a la novela, la poesía y las artes figurativas, el período posmoderno muestra como su rasgo común y más imponente el esfuerzo por sustraerse a la lógica de la superación, del desarrollo y de la innovación. Desde este punto de vista, ese esfuerzo corresponde al esfuerzo heideggeriano de preparar un pensamiento posmetafísico que esté con la metafísica en una relación no de *Ueberwindung* sino de *Verwindung* (un término que, con toda su ambigüedad, merece aproximarse al de secularización, además del término nietzscheano de nihilismo, en una consideración filosófica y no meramente histórica de la modernidad). La experiencia posmoderna del arte, mirada a la luz no sólo de la "voluntad de poderío como arte" de Nietzsche, sino también y sobre todo desde el punto de vista de la ontología metafísica de Heidegger, se manifiesta como el modo de darse el arte en la época del fin de la metafísica. No aludiremos aquí sólo a lo que en el campo de las artes figurativas, de la literatura, de la arquitectura se designa con el nombre de posmoderno, sino también a las tendencias a la disolución que se muestran ya en la misma gran vanguardia histórica del siglo XX: por ejemplo , el paso de Joyce desde el *Ulysses* al *Finnegan's Wake*, justamente señalado por Ihab Hassan como acontecimiento clave para definir lo posmoderno.[22]

4) Lo posmoderno en las artes se configura como el punto extremo a que llegó el proceso de secularización delineado por Gehlen y como la preparación de las condiciones para que la conciencia de la modernidad llega a ser tal también en el sentido objetivo del genitivo. Presas del juego fantasmagórico (la palabra es de Adorno) de la sociedad de mercado y de los medios tecnológicos, las artes vivieron ya sin enmascaramiento metafísico alguno (la busca de un presunto auténtico fondo de la existencia) la experiencia del valor de lo nuevo como tal de una manera más pura y visible que las ciencias y las técnicas en cierta medida todavía vinculadas con el valor de verdad o con el valor de uso; en semejante experiencia, el valor de lo nuevo, radicalmente revelado, perdió todo fundamento y posibilidad de valer todavía. La crisis del futuro, que penetra toda la cultura y toda la vida social moderna tardía, tiene en la experiencia del arte un lugar privilegiado de expresión. Esa crisis, como es obvio, implica un cambio radical en el modo de experimentar la historia y el tiempo; esto también fue anticipado aunque

[22] Véase Ihab Hassan, *Paracriticism*, Chicago, University of Illinois Press, 1975.

oscuramente por Nietzsche en su "doctirna" del eterno retorno de lo igual. El hecho de que ciertas obras del siglo XX "que hacen época" –desde la *Recherche* proustiana hasta *El hombre sin cualidades*, el *Ulysses* y el *Finnegan's Wake*– se concentren, aun en el plano del "contenido" en el problema del tiempo y en los modos de experimentar la temporalidad de su presunto carácter lineal y natural tal vez no deje de tener su significación.[23] Este hecho indica también una posición positiva y no puramente disolutiva, en la cual se mueve la *post-histoire* de Gehlen, sin ninguna nostalgia de "ocasos" de tipo spengleriano. Si de esta manera la noción misma de revolución artística pierde significado, tal vez se abra un camino para entablar un diálogo del pensamiento con la poesía con miras a aquello que en la filosofía contemporánea se representa como el posible, aunque problemático, rebasamiento de la metafísica.

[23] Sobre este punto véase el ensayo de A. Asor Rosa, *Tempo e nuovo nell'avanguardia ovvero; l'infinita manipolazione del tempo*, en el volumen *Le frontiere del tempo*, al cuidado de R. Romano, *op. cit.*

Sección tercera

El fin de la modernidad

VII

Hermenéutica y nihilismo

La obra que en el pensamiento contemporáneo inaugura lo que hoy se llama ontología hermenéutica, es decir, *Verdad y Método* de H.G. Gadamer,[1] publicada en 1960, comienza, como se sabe, con una larga primera sección dedicada a poner "en claro el problema de la verdad sobre la base de la experiencia del arte", que tenía su núcleo teóricamente importante en un capítulo dedicado a la "recuperación del problema de la verdad del arte" y a la crítica de la abstracción de la conciencia estética. Con esta crítica de la conciencia estética, Gadamer elaboraba de manera original los resultados de la meditación de Heidegger sobre el arte, que se había concretado sobre todo en la tesis sobre la obra de arte como "puesta por obra de la verdad".[2] La crítica de Gadamer a la conciencia estética estaba dirigida a mostrar el carácter históricamente relevante de la experiencia estética de tal manera que parecía terminar por reducirla a la experiencia histórica. En los años transcurridos desde la publicación del libro de Gadamer, la ontología hermenéutica tuvo importantes desarrollos.[3] Muchos de esos desarrollos, sobre

[1] H. G. Gadamer, *Verità e metodo, op. cit.* Es a partir de esta obra cuando se comienza a hablar en sentido específico de "ontología hermenéutica". Sus bases naturalmente están ya en la obra de Heidegger; y otros pensadores elaboran interpretaciones diferentes independientemente de Gadamer; así, por ejemplo, en Italia se construye una original filosofía de la interpretación con la obra de Luigi Pareyson a través de un largo itinerario de pensamiento que comienza con *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers* (1939), nueva edición Casale Monferrato, Marietti, 1983, y prosigue con *Esistenza e persona*, Turín, Taylor, 1950 (hay varias ediciones posteriores con retoques y agregados); *Estetica. Teoria della formatività, op. cit.*: y *Verità e interpretazione*, Milán, Mursia, 1971.

[2] Véase el ensayo sobre *L'origine dell'opera d'arte, op. cit.*

[3] Un cuadro, aunque sumario, de las discusiones de la obra de Gadamer en los últimos dos decenios se puede encontrar en mi introducción a la segunda edición de la traducción italiana de *Verità e metodo.*

todo en el ambiente alemán (pienso en particular en la obra de K. O. Apel[4]) han acentuado el carácter de la hermenéutica como una especie de filosofía de la comunicación social: es notorio que Apel se esforzó por realizar una síntesis de filosofía del lenguaje de origen pragmático y empirista, por un lado, y de filosofía de la existencia de origen heideggeriano, por otro, precisamente insistiendo en lo que él llama el a priori de la comunidad ilimitada de la comunicación.[5]

También otras elaboraciones recientes de la hermenéutica, por ejemplo la hermenéutica literaria de H.R. Jauss,[6] parecen orientadas en una dirección que acentúa el carácter históricamente "constructivo" de la filosofía de la interpretación; para Apel, el ideal del *Verstehen*, de comprender, que guía a la hermenéutica es el modelo que hay que realizar en una sociedad liberada de las opacidades creadas por la neurosis, por la desigualdad, por la penuria; para Jauss, una conciencia hermenéutica más aguda es decisiva para fundar una crítica literaria y artística más comprensiva que, sobre todo, tenga más en cuenta la inserción de la obra en el contexto histórico en que ha surgido y en el cual se prolonga y continúa obrando. El de Apel y el de Jauss parecen ejemplos notables de "interpretaciones constructivas" de la hermenéutica que desarrollan bastante coherentemente premisas ya contenidas en la obra de Gadamer. En estas elaboraciones constructivas, la hermenéutica parece cada vez más alejada de sus orígenes heideggerianos. El distanciamiento extremo puede verse en Apel, quien torna a pensar la problemática hermenéutica de un horizonte neokantiano y con una terminología neokantiana,[7] siendo así que precisamente el neokantismo representó el constante punto de referencia polémico de Heidegger. Aun cuando Gadamer dista mucho de reconocerse en estos resultados neokantianos, las premisas de dichos resultados, a mi juicio, ya están en su libro de 1960, que comenzando con una

[4] De Apel véanse sobre todo los ensayos reunidos en *Transformation der Philosophie*, Francfort, Suhrkamp, 1973; una selección de ellos está traducida por G. Garchia con el título *Comunità e comunicazione* con introducción de G. Vattimo, Turín, Rosenberg y Seller, 1977.

[5] Sobre este punto véase la introducción a *Comunità e comunicazione, op. cit.*

[6] Véase. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978, y en italiano, *Perché la storia della letteratura?*, 1967, traducción de A. Varvaro, Nápoles, Guida, 1977.[2]

[7] Sobre este punto, véase G. Vattimo, *Al di là del soggetto, op. cit.*, capítulo 4.

"crítica de la conciencia estética" elimina todas las significaciones "nihilistas" de la ontología de Heidegger y prepara así para la hermenéutica –por lo menos– el riesgo de que pueda convertirse en una filosofía de la historia de tipo sustancialmente humanista y, en definitiva, neokantiano.

Por ahora podemos dejar a un lado estas implicaciones más vastas que exigirían una reconstrucción crítica del significado de toda la filosofía hermenéutica. Aquí nos limitaremos a mostrar los que parecen ser los rasgos "nihilistas" de la hermenéutica en Heidegger v a mostrar cómo, sobre la base de dichos rasgos, las "conciencia estética", tan duramente criticada por Gadamer por considerarla ligada al subjetivismo de la filosofía de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, queda rescatada y reencontrada como experiencia de verdad precisamente en su condición de experiencia sustancialmente nihilista.

Generalmente se admite que Heidegger sienta las bases de la ontología hermenéutica por cuanto afirma la conexión –casi la identificación– de ser y lenguaje. Pero, mucho más allá de esta tesis –en sí misma bastante problemática– hay otros aspectos de la filosofía heideggeriana que tienen una importancia básica para la hermenéutica y que se pueden resumir así: a) el análisis del *Dasein* (es decir, el hombre) como "totalidad hermenéutica"; b) en las obras tardías, el esfuerzo de definir un pensamiento ultrametafísico atendiendo al *Andenken*, rememoración, y más específicamente atendiendo a la relación con la tradición. Son precisamente estos dos elementos que llenan de contenido la indicación general del nexo entre ser y lenguaje y que califican este nexo en un sentido nihilista.

El primer elemento nihilista de la teoría hermenéutica heideggeirana se puede encontrar en su análisis del *Dasein* como totalidad hermenéutica. El *Dasein*, como se sabe, significa esencialmente estar en el mundo; pero esto, a su vez, se articula en la triple estructura de los "existenciarios": *Befindlichkeit*, comprensión-interpretación, discurso.[8] El círculo de comprensión e interpretación es la estructura constitutiva central del ser en el mundo. El ser en el mundo no significa en realidad estar en contacto efectivo con todas las cosas que constituyen el mundo, sino que significa estar

[8] Como se sabe, estos temas están tratados en la primera sección de *Ser y tiempo, op. cit.* Sobre la teoría de la interpretación en *Ser y tiempo* véase el penetrante estudio reciente de M. Bonola, *Verità e interpretazione nello Heidegger di "Essere e tempo"*, Turín, edición de "Filosofía", 1983.

ya familiarizado con una totalidad de significaciones, con un contexto de referencias. En el análisis que Heidegger hace del carácter "mundanal del mundo" las cosas se dan al *Dasein* sólo en el seno de un proyecto o, como dice Heidegger, como instrumento. El *Dasein* existe en la forma de un proyecto en el cual las cosas son en la medida en que pertenecen a este proyecto, en la medida en que tienen un sentido en ese contexto. Esta familiaridad preliminar con el mundo, que se identifica con la existencia misma del *Dasein*, es lo que Heidegger llama comprensión o precomprensión. Todo acto de conocimiento no es más que una articulación, una interpretación de esta familiaridad preliminar con el mundo.

Esta definición de la estructura hermenéutica de la existencia no es sin embargo completa: la segunda sección de la primera parte de *Ser y tiempo* vuelve a discutir el problema y lo desarrolla en un sentido que elimina todo equívoco sobre una posible forma de "trascendentalismo" neokantiano en el Heidegger de *Ser y tiempo*. La totalidad hermenéutica que es el *Dasein* no se identifica, en efecto, con una estructura a priori de tipo kantiano. El mundo con el que el *Dasein* ya está familiarizado no es una pantalla trascendental, un esquema de categorías; el mundo siempre está ya dado al *Dasein* en una *Geworfenheit* (en un estado deyecto) histórico cultural profundamente vinculada con su mortalidad. Heidegger llega a mostrar la conexión que hay entre proyecto del *Dasein* y ser para la muerte en el comienzo de la segunda sección de *Ser y tiempo*, en el pasaje donde plantea el problema de la totalidad de las estructuras del *Dasein*. El *Dasein* puede ser una totalidad únicamente anticipándose para la muerte. Entre todas las posibilidades que constituyen el proyecto del *Dasein* y su ser en el mundo la posibilidad de morir es la única a la que el ser en el mundo no puede sustraerse. Es más aún, la muerte es también la posibilidad que, mientras el *Dasein* dura, permanece siendo posibilidad pura. Pero precisamente en este permanecer siendo una posibilidad, que realizándose haría imposible todas las otras posibilidades (las posibilidades concretas de las que el hombre vive de hecho) ella obra también como el factor que manifiesta todas las otras posibilidades en su carácter de tales y, por lo tanto, como aquello que confiere a la existencia el ritmo móvil de un *discursus*, de un contexto, cuyo sentido se constituye como un todo musical que nunca se resuelve en una sola nota.

Todo esto significa que el *Dasein* se funda como una totalidad hermenéutica sólo por cuanto vive continuamente la posibilidad de no ser más ahí. Podríamos describir esta condición diciendo que el fundamento del *Dasein* coincide con su "falta de funda-

mento": la totalidad hermenéutica del *Dasein* está fundada sólo en relación con su posibilidad constitutiva de no ser más ahí.

Esta conexión entre fundamento y ausencia de fundamento, que se introduce en *Ser y tiempo* en el análisis del ser para la muerte, es una constante de todo el desarrollo ulterior del pensamiento de Heidegger, aun cuando la temática de la muerte parézca desaparecer o casi de su obra posterior. Fundamento y ausencia de fundamento están en la base del concepto de *Ereignis*, el acaecer del ser, un término al cual se transfiere, en el Heidegger tardío, el conjunto de los problemas que en *Ser y tiempo* estaban ligados al concepto de autenticidad, *Eigentlichkeit. Ereignis* es, por ejemplo en *Saggi e discorsi* (1954), el evento en que la cosa se da *als etwas* (como algo), pero la cosa se puede dar "como algo", puede apropiarse (*eignen*), sólo en la medida en que cae presa en el "juego de espejos del mundo", en el "corro" (*Ring*) en el cual, mientras se hace propia es también expropiada (*Ent-eignet*), de suerte que la apropiación es siempre en definitiva un *Ueber-eignen*, un transapropiarse.[9] Esta concepción del evento como *ereignen* que es en definitiva *über-eignen* (en el fondo, por las mismas razones ya expuestas en *Ser y tiempo*: la cosa cobra ser sólo como aspecto de un proyecto total que mientras la hace aparecer la consume en la red de las referencias) corresponde en la obra tardía de Heidegger a lo que era el nexo fundamento-ausencia de fundamento en *Ser y tiempo*. En *Ser y tiempo* la totalidad hermenéutica se fundaba sólo en relación con la posibilidad de no estar más aquí; ahora toda cosa aparece como tal, en lo que ella es, sólo consumiéndose en una referencia circular a todas las otras, lo cual no tiene el carácter de una inserción dialéctica en una totalidad de fundamento, sino que tiene el carácter del corro, como dice explícitamente la conferencia sobre *La cosa* a la que hemos aludido.

¿En qué medida se puede llamar nihilista esta visión de la constitución hermenéutica del *Dasein*? Primero, en uno de los sentidos atribuidos por Nietzsche a este término; en una nota colocada por los editores al comienzo de la edición de 1906 de *La voluntad de poderío*, nihilismo es aquella situación en la cual, como en la revolución copernicana, "el hombre se aparta del centro hacia la X". Para Nietzsche esto significa que nihilismo es la situación en la que el hombre reconoce explícitamente la ausencia de fundamento como constitutiva de su propia condición (lo que, en otros términos, Nietzsche llama a la muerte de Dios). Ahora bien, la no

9 Véase la conferencia sobre "La cosa" en *Saggi e discorsi, op. cit.*

identificación de ser y fundamento constituye uno de los puntos más explícitos de la ontología heideggeriana. El ser no es fundamento, toda relación de fundación se da siempre en el interior de épocas particulares del ser, pero las épocas como tales están *abiertas*, no fundadas, por el ser. En un pasaje de *Ser y tiempo*, Heidegger hasta habla explícitamente de la necesidad de "dejar perder el ser como fundamento",[10] si se quiere aproximarse a un pensamiento no ya metafísicamente orientado sólo a la objetividad.

Sin embargo, parece que el pensamiento de Heidegger se presenta como lo opuesto del nihilismo, por lo menos en el sentido en que nihilismo significa ese proceso que no sólo pierde el ser como fundamento sino que olvida el ser *tout court*: el nihilismo, según una página de *Nietzsche*, es ese proceso en el que, al final, "del ser como tal no queda más nada".[11] ¿Es lícito llamar nihilista, aun en este sentido, a la hermenéutica heideggeriana contra la letra misma de los textos de Heidegger?

Para ver cómo también este segundo sentido del nihilismo se puede aplicar al pensamiento de Heidegger conviene pasar al segundo de los dos "rasgos nihilistas" que indiqué como básicos en Heidegger y su hermenéutica, es decir, su concepción del pensamiento como *An-denken. An-denken*, como ya dijimos, es la forma de pensamiento que Heidegger opone al pensamiento metafísico dominado por el olvido del ser. *An-denken* es también lo que el mismo Heidegger se esforzó por hacer en las obras posteriores a *Ser y tiempo*, en las cuales ya no elabora un discurso sistemático sino que se limita a recorrer los grandes momentos de la historia de la metafísica tales como se expresan en las grandes sentencias de poetas y pensadores. Es un error considerar que este trabajo de recorrer la historia de la metafísica sea un simple trabajo preparatorio que debería servir para construir una ontología positiva ulterior. La rememoración como recorrido de los momentos decisivos de la historia de la metafísica es la forma *definitiva* del pensamiento del ser que nos ha sido dado realizar. *An-denken* corresponde a aquello que *Ser y tiempo* describía como decisión anticipadora de la muerte y como aquello que debía estar en la base de la existencia auténtica. En *Ser y tiempo* esta decisión estaba sólo indicada como una posibilidad pero, era definida de manera bastante vaga. El ejercicio de la mortalidad, que funda la totalidad hermenéutica de la existencia, se aclara en las obras del Heidegger tardío como *An-denken*, pensamiento rememorante. El *Dasein* se decide por la propia

[10] Véase M. Heidegger, *Tempo ed Essere* (1962), *op. cit.*, pág. 103.

[11] Véase M. Heidegger, *Nietzsche, op. cit.*, vol II, pág. 338.

muerte al recorrer la historia de la metafísica entendida como olvido del ser y así se funda como totalidad hermenéutica cuyo fundamento consiste en la ausencia de fundamento. Uno de los pocos lugares en que Heidegger habla de la muerte y de la mortalidad en sus últimas obras es una página del *Satz vom Grund,*[12] en la cual la apelación al principio de razón suficiente para indicar en cada fenómeno la causa y, por lo tanto, para dar una ordenación racional al mundo, se trastrueca, en la lectura que da de ella Heidegger, en una apelación a saltar al *Abgrund*, al abismo en el cual ya estamos siempre radicados en nuestra condición de mortales. Este saltar no es otra cosa que el *An-denken*. Es "pensar desde el punto de vista del *Geschick* (envío, misión, destino, don del ser) y entregarse confiadamente al vínculo liberador que nos coloca dentro de la tradición del pensamiento". Aunque la conexión no está hecha en modo explícito por Heidegger, es lícito suponer que lo que era la decisión anticipadora de la muerte en *Ser y tiempo* se convirtió, en las obras posteriores, en el pensar como rememorar que se efectúa en la medida en que el *Dasein* se entrega confiado al liberador vínculo que lo coloca en la *Ueber-lieferung*. El *An-denken*, es decir, el rememorar, que se contrapone al olvido del ser que caracteriza a la metafísica, se define pues como un saltar al abismo de la mortalidad o, lo que es lo mismo, como un entregarse confiado al vínculo liberador de la tradición. El pensamiento que se sustrae al olvido metafísico no es pues un pensamiento que tenga acceso al ser en sí, que pueda representarlo y hacerlo presente; esto es precisamente lo que constituye el pensamiento metafísico de la objetividad. El ser nunca es verdaderamente pensable como presencia; el pensamiento que no lo olvida es sólo aquel que lo recuerda, esto es, que lo piensa siempre ya como desaparecido, como ausente. En cierto sentido es, pues, cierto también en el caso del pensamiento rememorante lo que dice Heidegger del nihilismo, es decir, que, en ese pensamiento, del ser como tal "ya no queda nada más". La importancia de la tradición, de la transmisión de mensajes lingüísticos, cuyas cristalizaciones constituyen el horizonte dentro del cual el *Dasein* es lanzado como proyecto históricamente determinado, deriva del hecho de que precisamente el ser como horizonte de apertura en el que aparecen los entes puede darse sólo como vestigio de palabras pasadas, como anuncio transmitido (aquí juegan las resonancias literales del término *Geschick*, que significa destino y envío). Este transmitir

[12] Véase M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, Neske, 1957, pág. 186.

tiene estrecha conexión con la mortalidad del *Dasein*: sólo porque las generaciones se suceden en el ritmo natural de nacimiento y muerte el ser es anuncio que se transmite.

El trabajo que la hermenéutica cumple en las cuestiones de la tradición no es nunca un hacer presente, en ninguna de las significaciones del término; sobre todo, ese trabajo no tiene el sentido historicista de reconstruir los orígenes de cierto estado de cosas para apropiarse mejor de él, según la tradicional idea del saber como saber de las causas y de los principios. Lo que libera, en el entregarse confiado a la tradición, no es la evidencia contundente de principios, de *Günde*, llegando a los cuales podríamos por fin explicarnos claramente lo que nos ocurre; lo que libera en cambio es el salto al abismo de la mortalidad: como se ve en las reconstrucciones etimológicas que Heidegger da de las grandes palabras del pasado, la relación con la tradición no nos procura un punto firme sobre el cual apoyarnos, sino que nos empuja a una especie de remontarnos *in infinitum* en el cual se hace fluido el presunto carácter definitivo y contundente de los horizontes históricos en los cuales nos encontramos y el orden presente de los entes, que en el pensamiento objetivante de la metafísica pretende identificarse con el ser, se revela en cambio como un particular horizonte histórico, pero no en un sentido puramente relativista, pues lo que Heidegger siempre tiene en vista es el sentido del ser y no la relatividad irreductible de las épocas. En virtud de ese remontarse *in infinitum* y del carácter fluido de los horizontes históricos lo que se recuerda es el sentido del ser. Este sentido, que se nos da vinculado con la mortalidad, con la transmisión de mensajes lingüísticos entre las generaciones, es lo opuesto de la concepción metafísica del ser entendido como estabilidad, como fuerza, como *energeia*; trátase de un ser *débil*, declinante, que se despliega desvaneciéndose, es ese *Gering*, eso insignificante, irrelevante, de que nos habla la conferencia sobre *La cosa*.

Si ello es así, la constitución hermenéutica del *Dasein* tiene un carácter nihilista no sólo porque el hombre se funda apartándose del centro hacia la X, sino también porque el ser cuyo sentido se trata de recuperar es un ser que tiende a identificarse con la nada, con los caracteres efímeros del existir, como algo encerrado entre los términos del nacimiento y de la muerte.

Ahora bien, la experiencia hermenéutica como se define en la obra de Gadamer, difícilmente puede ser concebida como un salto al *Ab-grund* de la mortalidad en el sentido en que nos habla Heidegger de él en *Satz vom Grund*. Esto por lo menos parece evidente si se tiene en cuenta la crítica de la conciencia estética que hace

Gadamer en la primera sección de *Wahrheit und Methode*. Conciencia estética, *aesthetisches Bewusstsein*, es la expresión en la que se resume la concepción que de la experiencia estética elaboraron las filosofías neokantianas de principios de siglo. La cualidad estética de una obra humana o de una cosa de la naturaleza es lo correlativo de una actitud asumida deliberadamente por la conciencia que se coloca frente a la cosa en una posición no teórica y no práctica, sino puramente contemplativa. Mientras en Kant, de quien deriva esta concepción, la contemplación desinteresada se dirigía empero a objetos pensados como obras del genio, es decir, como manifestaciones de una fuerza creadora e intuitiva que tendría sus raíces en la naturaleza misma, el neokantismo del siglo XX terminó con la teoría del genio; la cualidad estética ya no tiene ninguna raíz ontológica y se define sólo negativamente como privada de referencias cognoscitivas y vinculada con una determinada actitud asumida por el observador. A este respecto Gadamer recuerda el "nihilismo hermenéutico" de Valéry (*mes vers ont le sens qu'on leur prête*); pero en el ámbito italiano podemos recordar igualmente ciertos aspectos de la estética de Croce con su distinción de lo bello respecto de todo otro tipo de valor, cognoscitivo, ético, político, etcétera. El dominio del arte se constituye así como esfera de una "cualidad estética" considerada abstractamente, cuyo sentido no es otro que el de la cristalización de cierto gusto social, el que sin embargo aprecia lo bello como una especie de fetiche divorciado de toda conexión efectiva histórico-existencial. A esta conciencia estética así entendida corresponde el museo como institución pública, que no por casualidad se desarrolló precisamente en los siglos recientes y paralelamente a la maduración teórica del subjetivismo estético. El museo, en el cual se reúnen obras de las escuelas y de los estilos más diversos, es el lugar en que se selecciona la cualidad estética entendida de este modo abstracto e históricamente desarraigado; en cambio, las colecciones de arte de los príncipes constituían aún la manifestación de cierto gusto y de ciertas preferencias calificadas; el museo colecciona todo aquello que es "estéticamente válido" pero precisamente sólo en la medida en que es susceptible de una "contemplación" completamente desligada de la experiencia histórica.

La cualidad estética definida así abstractamente se da al individuo en una experiencia que tiene los caracteres del *Erlebnis*, de la vivencia, de la experiencia vivida, puntual, momentánea y, en el fondo, epifánica. Gadamer cita un significativo pasaje de Dilthey sobre Schleiermacher en el que Dilthey dice: "cada uno de sus *Erlebnisse* es concluso en sí mismo, es una imagen particular del uni-

verso sustraída a toda conexión explicativa".[13] Este significado del *Erlebnis* romántico estaba todavía sin embargo vinculado con una visión panteísta del universo; el *Erlebnis* de la cultura del siglo XX y del proprio Dilthey es del todo subjetivo y está privado de legitimación ontológica: en un verso poético, en un cuadro de un panorama de la naturaleza, en una obra musical, el sujeto soberano vierte de una manera enteramente casual y arbitraria una totalidad de significación que carece de toda conexión orgánica con la situación histórico-existencial del sujeto y con la "realidad" en la cual vive. "Fundar la estética en el concepto de *Erlebnis* conduce a la puntualidad absoluta que suprime igualmente la unidad de la obra, la identidad del artista consigo mismo y la identidad del intérprete y del espectador".[14] La conciencia estética entendida de esta manera lleva consigo la carga de los caracteres negativos que ya Platón había reconocido cuando desconfiaba de los actores trágicos que podían fingir cualquier tipo de sentimiento y perder así de alguna manera su propia identidad, y lleva consigo los caracteres nihilistas y autodestructivos que Kierkegaard señaló como propios del estadio estético de la existencia. Gadamer quiere oponer a la conciencia estética con el carácter transitorio y efímero del Don Juan kierkegaardiano una experiencia del arte caracterizada por la continuidad y la constructividad histórica que Kierkegaard sitúa en la elección ética del matrimonio. La finalidad de Gadamer es recuperar el arte como experiencia de verdad frente a la mentalidad cientificista moderna que limitó la verdad al campo de las ciencias matemáticas de la naturaleza y relegó más o menos explícitamente todas las otras experiencias al dominio de la poesía, de la puntualidad estética, del *Erlebnis*. Para llevar a cabo esta recuperación hay que sustituir el concepto de verdad como conformidad de la proposición con la cosa por un concepto más comprensivo y general que se funda en el concepto de *Erfahrung*, experiencia como modificación que sufre el sujeto cuando encuentra algo que realmente tiene importancia para él. Se puede decir que el arte es experiencia de verdad si se trata de auténtica experiencia, es decir, si en el encuentro con la obra modifica realmente al observador. Esta idea de experiencia, como se comprende, es de origen hegeliano: su modelo es el itinerario de la *Fenomenología del espíritu*. Y aquí la herencia hegeliana se hace sentir profundamente: para ser vivido como experiencia de verdad, el encuentro con la obra de arte debe insertarse

[13] Véase W. Dilthey, *Leben Schleiermachers*, edición Mulert, Berlín, 1922,[2] vol. 1, pág. 341.

[14] Véase H. G. Gadamer, *Verità e metodo, op. cit.*, págs. 125-126.

en una continuidad dialéctica del sujeto consigo mismo y con su propia historia; la obra no nos habla en la puntualidad abstracta del *Erlebnis*, la obra es evento histórico y evento es también nuestro encuentro con ella, encuentro del que salimos modificados; y también la obra, con la nueva interpretación que le demos, experimenta un acrecentamiento de su ser. Todo esto configura la experiencia estética como auténtica experiencia histórica. Es más aún, en última instancia identifica la experiencia del arte con la experiencia histórica *tout court*, de manera tal que ya no puede verse su carácter específico. Por algo uno de los conceptos centrales de la hermenéutica de Gadamer es el concepto de "clásico": la obra de arte clásica es, en efecto, aquella cuya cualidad estética es reconocida como históricamente fundadora, de manera que se encuentra en el extremo opuesto de la puntualidad del *Erlebnis*. La cualidad estética es fuerza de fundación histórica, es capacidad de ejercer una *Wirkung*, un efecto, modelador no sólo del gusto, sino también del lenguaje y, por lo tanto y en definitiva, de los marcos de existencia de las generaciones siguientes.

Un dístico de Hölderlin que Heidegger tiene continuamente presente y comenta a menudo en sus obras dice: *Voll Verdienst, doch diechterisch wohnet/der Mensch auf dieser Erde*: "lleno de mérito y sin embargo poéticamente mora/el hombre en esta tierra". Pero ¿por qué *doch*, "sin embargo"? En la perspectiva delineada por Gadamer, en la cual la obra de arte y el encuentro con ella son acontecimientos históricos insertos en la continuidad de los efectos, de las *Wirkungen*, que constituyen la trama de la historia, no se ve por qué habría que establecer una oposición entre el mérito –es decir, el trabajo, la producción de los efectos históricos– y la condición poética del morar del hombre en la tierra. Ello no obstante, Heidegger insiste continuamente en esta cuestión. En realidad, en su hermenéutica y en la estética que deriva de ella hay una concepción de la experiencia de verdad del arte que no puede reducirse a los términos históricos y constructivos definidos por Gadamer y que, en consecuencia, llama la atención sobre la necesidad de rever la crítica de la conciencia estética. Para anticipar sumariamente las conclusiones, podríamos decir que la puntualidad y el carácter efímero de la conciencia estética tan criticada por Gadamer expresan precisamente el sentido de ese *doch* del verbo hölderliano: lo que se da en la obra de arte es un peculiar momento de ausencia de fundamento de la historicidad, que se presenta como una suspensión de la continuidad hermenéutica del sujeto consigo mismo y con la historia. La puntualidad de la conciencia estética es el modo en que el sujeto vive el salto al *Ab-grund* de su propia mortalidad.

Cuando Heidegger habla de la obra de arte como "puesta por obra de la verdad" explica que la obra es tal en cuanto "expone un mundo" y "produce la tierra". La exposición de un mundo es el significado de apertura histórica que tiene la obra: se puede interpretar esta función de apertura de la obra ya en un sentido utópico que aproximaría este aspecto de la estética heideggeriana a la estética de Bloch y de Adorno; ya en un sentido más trascendental como la capacidad de la obra de proponer posibilidades alternativas de existencia como posibilidades puras, en un sentido que ha sido elaborado por Ricoeur.[15] La obra de arte es pues exposición de un mundo y también la verdad del arte como la concibe Gadamer en *Verdad y método*. Pero ¿que es la producción de la tierra? Según los términos de Heidegger, es el hecho de poner delante la tierra como el elemento oscuro en el cual tiene sus raíces todo el mundo, del cual extrae su vitalidad sin llegar a agotar su oscuridad. Si buscamos en las otras obras de Heidegger alguna indicación para comprender más claramente qué deba entenderse por el carácter terrestre de la obra de arte, encontramos el empleo del término *Erde* en la doctrina del *Geviert*, de la "cuadratura" del mundo desplegado en tierra y cielo, mortales y divinos.[16] Si bien el *Geviert* es uno de los puntos más arduos de la terminología conceptual heideggeriana, los textos son claros por lo menos en un punto: que en la tierra habitan los mortales en cuanto tales. De la tierra somos pues remitidos a la mortalidad que constituye, como se ha visto, el rasgo nihilista básico del *Dasein* como totalidad hermenéutica. Diremos que la obra de arte es una puesta por obra de la verdad porque la obra expone mundos históricos, inaugura o anticipa (como evento lingüístico original) posibilidades de existencia histórica... que sólo muestra empero con referencia a la mortalidad. En la obra de arte, en el nexo que ella constituye entre mundo y tierra, se lleva a cabo esa unión de fundamento y ausencia de fundamento que penetra toda la ontología heideggeriana. El templo griego del que habla el ensayo sobre el origen de la obra de arte exhibe sus propias significaciones históricas sólo sobre la base de un hallarse físicamente en la naturaleza y registrando en su propia mole de piedra el cambio del tiempo atmosférico y con él el paso del tiempo histórico. También y siempre en el mismo ensayo, los zapatos de la aldeana del cuadro de Van Gogh, que Heidegger toma como ejemplo en su

[15] De Recoeur. Véase, por ejemplo, *La metáfora viva, op. cit.*

[16] Heidegger habla de *Geviert* –cuadratura, cuadrado– por ejemplo en la ya mencionada conferencia sobre "La cosa", en *Saggi e discorsi* y en varias páginas de *In cammino verso il linguaggio, op. cit.*

discusión del concepto de cosa, exhiben rajaduras que no se entienden como representación realista de la vida de los campos sino más bien, una vez más, como presencia de la condición terrestre en cuanto temporalidad vivida, nacimiento, envejecimiento y muerte. De manera que ya en este ensayo el elemento terrestre se manifiesta como el aspecto de arraigo de la obra de arte en la naturaleza, lo cual tiene que ver con el hecho de ser materia, pero materia en la que vive la *physis*, la cual siempre es concebida como maduración, *Zeidigung*, crecimiento de un organismo que ha nacido y que está destinado a morir. A diferencia de las manufacuras útiles, la obra de arte muestra su carácter terrestre, su mortalidad, su manera de estar sometida a la acción del tiempo (por ejemplo con la pátina de los cuadros o con la acumulación de las interpretaciones o con el hecho de desaparecer del recuerdo de ciertas obras que luego vuelven a adquirir vigencia según la evolución del gusto), no como un límite, sino como un aspecto positivamente constitutivo de su significación.

Así y todo, esta presencia de la mortalidad, de la naturaleza como vicisitud del hacer y del perecer nunca se puede articular en las interpretaciones de la obra de arte sino como idea límite; aquí podría ayudarnos el término "expresión" tal como lo usa Adorno en su *Teoría estética*;[17] en este libro el término indica que en la obra de arte, más allá de la estructura, de la técnica y de las disonancias mismas hay un "algo más" de significado, que es como la expresividad de la obra. Ahora bien, en la medida en que no se convierte en discurso y no se deja apresar en términos de mediación conceptual, este "algo más" es tal vez precisamente lo correlativo de la puntualidad del *Erlebnis* estético. En qué sentido la obra de arte es también siempre un "símbolo" de la cuestión del nacimiento y de la muerte es algo que la interpretación y el discurso crítico no logran articular sino al precio de la tautología o, lo que es lo mismo, del balbuceo o del recurso de declarar que es algo indecible. Y sin embargo, nuestra experiencia estética atestigua que todo el trabajo discursivo de la interpretación y de la crítica sería vano e incompleto si no concluyese en ese momento "final" que tal vez sea también aquel a que aludía Aristóteles en la *Poética* con el concepto de catarsis. En toda obra de arte hay un elemento terrestre que no se convierte en mundo, que no se convierte en discurso, en significado desplegado: ese elemento alude a la mortalidad, a menudo en el nivel de los contenidos de la obra (por ejemplo, en los arquetipos

[17] Véase Th. W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), traducción italiana de E. De Angelis, Turín, Einaudi, 1975, págs. 145 y siguientes.

que podemos distinguir en ella) u otras veces en el nivel del soporte material (la pátina del tiempo, el destino de olvido y de readmisión que encuentra la obra, la corrupción de la materia). Este elemento terrestre, puesto que no es objeto posible de *discursus*, se da en una experiencia puntual que sólo puede designarse como *Erlebnis*. Pero no es cierto que el *Erlebnis*, una vez desligado de la metafísica romántica del genio y de su fundamento ontológico en la naturaleza, caiga necesariamente en el horizonte del subjetivismo. Precisamente el análisis del *Dasein* que Heidegger desarrolló en *Ser y tiempo* nos pone en condiciones de ver las estructuras constitutivas de la existencia fuera de la oposición entre subjetividad y objetividad. En la experiencia de la constitución del *Dasein* como totalidad hermenéutica, en la experiencia del pensamiento rememorante y en el encuentro con la obra de arte como puesta por obra de la verdad hay un elemento de ausencia de fundamento que es inseparable del fundamento; de suerte que el arte se define como "puesta por obra de la verdad" precisamente porque mantiene vivo el conflicto entre mundo y tierra, es decir, porque funda el mundo mientras exhibe su falta de fundamento. Ahora bien, para describir en el nivel subjetivo esta experiencia de la ausencia de fundamento, esta experiencia del salto al *Ab-grund* de la mortalidad en el cual ya estamos, el único modelo que tenemos a nuestra disposición es justamente el del *Erlebnis*, el de la conciencia estética de la puntualidad, ahistoricidad, discontinuidad, es decir, en los caracteres en que ella se presenta como una experiencia de mortalidad. Si bien en esta experiencia momentánea el *Dasein* no encuentra la trascendencia ontológica de la naturaleza presente en la obra del genio, como pensaban los románticos, no es cierto que se encuentre sólo a a sí mismo como sujeto, pues se encuentra en cambio como ente existente y mortal que en su capacidad de morir tiene la experiencia del ser de una manera radicalmente diferente de aquella que es familiar a la tradición metafísica.

VIII

Verdad y retórica en la ontología hermenéutica

1. Lo que llamamos "ontología hermenéutica" es hoy en el pensamiento contemporáneo una orientación filosófica profundamente articulada y diferenciada; además de Gadamer, están las posiciones originales y fuertemente caracterizadas de pensadores como Luigi Pareyson o Paul Ricoeur y, por fin, como Richard Rorty, quienes han hecho de la filosofía de la interpretación elaboraciones decisivas pero frecuentemente bastante divergentes entre sí. De suerte que la discusión del problema que propondré aquí no podrá ser exhaustiva: lo que me propongo hacer es examinar la relación entre verdad y retórica partiendo de una perspectiva hermenéutica determinada, la de Hans Gadamer quien, por lo demás, entre los autores señalados es el que más y de manera más determinante, se ha ocupado de esa relación.

La atención que presta Gadamer a la retórica, ya ampliamente documentada en la gran obra de 1960 *Verdad y método*,[1] se acentúa y se precisa en los ensayos de los años posteriores (reunidos en *Kleine Schriften* y en el volumen sobre *La razón en la edad de la ciencia*[2]) dentro del ámbito de un pensamiento que retoma y elabora la "conexión" o "identificación" heideggeriana de ser y lenguaje en una dirección en la cual se pone cada vez mayor énfasis en el polo del lenguaje frente al del ser. En última instancia, es éste el sentido de esa "urbanización" a la que (según una feliz expresión de Jürgen Habermas) Gadamer sometió el pensamiento de Hei-

[1] H. G. Gadamer, *Verità e metodo, op. cit.*

[2] H. G. Gadamer, *Kleine Schriften*, cuatro volúmenes, *op. cit.* Una selección de los ensayos del vol. 1 está traducida al italiano y estuvo al cuidado de U. Margiotta, *Ermeneutica e metodica universale*, Turín, Marietti, 1973. *Die Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft* fue publicado por Suhrkamp. Francfort, 1976, y traducido al italiano por A. Fabris (con introducción de G. Vattimo), Génova, Il Melangolo, 1982.

degger.[3] Sólo gracias a esta urbanización hoy es posible probablemente hablar, por ejemplo cada vez más y con consecuencias cada vez más marcadas, de una proximidad entre Heidegger y Wittgenstein. Esa proximidad ya había sido señalada hace muchos años por autores como Pietro Chiodi[4] y luego por K. O. Apel al comienzo de la década de 1960;[5] pero, sobre todo en Chiodi, esa indicación se apoyaba precisamente sobre los elementos "irracionales" y místicos presentes también en Wittgenstein y no se enderezaba en cambio a una lectura de Heidegger según la clave de la filosofía analítica del lenguaje. Sólo después de la "urbanización" operada principalmente por Gadamer se ha hecho posible al fin una aproximación como aquélla, sobre la cual se apoya, por ejemplo, la *Philosophy and the Mirror of Nature* de Richard Rorty,[6] quien ve en la filosofía del siglo XX una línea que se define con referencia a tres nombres: Dewey, Wittgenstein y Heidegger.

La posibilidad misma de semejante aproximación deriva de una lectura de Heidegger que urbaniza la tesis del lenguaje como morada del ser acentuando el polo del lenguaje, si no ya disolviendo, por lo menos implícitamente, el polo del ser (una disolución que en cierta medida es iniciada por el propio Heidegger, tanto que se puede hablar legítimamente de una vocación nihilista de su pensamiento).[7] La tesis fundamental de Gadamer, según la cual "el ser que puede comprenderse es lenguaje", anuncia un desarrollo del heideggerismo en el que el ser tiende a disolverse en el lenguaje o por lo menos a resolverse en él. Como refutación de esto, se podría recordar que conceptos centrales en Heidegger, como el de metafísica y olvido del ser o como el concepto de diferencia ontológica, no tienen una colocación sistemática en el pensamiento de Gadamer.

Con todo, sería un error creer que la urbanización del pensamiento heideggeriano en Gadamer se resuelva toda en esta acentuación del polo del lenguaje tal vez en consonancia con la función de

[3] Véase J. Habermas, *Urbanisierung der Heideggerschen Provinz*, incluido ahora en H. G. Gadamer y J. Habermas, *Das Erbe Hegels*, Francfort, Suhrkamp, 1979, págs. 9-51.

[4] P. Chiodi, "Essere e linguaggio in Heidegger e nel 'Tractatus' di Wittgenstein". *Riv. di filosofia*, 1955, págs. 179-191.

[5] K. O. Apel, *Transformation der philosophie, op. cit.*

[6] R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of nature*, Princeton, University Press, 1979.

[7] Sobre este punto me permito remitir a los ensayos contenidos en mis volúmenes ya citados: *Le avventure della differenza* (especialmente la sección 3) y *Al di là del soggetto.*

modelo asumida por la lingüística en las ciencias humanas de orientación estructuralista justamente en los mismos años en que aparecía *Wahrheit un Methode* o que dicha acentación se deba sólo al hecho de que la interpretación y la tradición hermenéutica, que constituyen el foco del interés de Gadamer, orientan desde el comienzo su reflexión hacia el lenguaje. Lo que era ya claro en *Verdad y método* y que se hace aún más claro después es el hecho de que el mayor peso conferido al lenguaje va acompañado por un interés ético que guía la hermenéutica gadameriana. Conceptos de *Verdad y método* –como el de fusión de horizontes y el de *Wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*– ya están construidos con una decidida referencia a la ética aristotélica y al concepto de aplicación. Pero lo que se aclara y precisa en los ensayos posteriores a ese libro es el hecho de que la esfera del lenguaje como lugar de la meditación total de toda experiencia del mundo y de todo darse del ser (a lo cual nos remite la tesis de que "el ser que puede comprenderse es lenguaje") se caracteriza, más fundamentalmente aún que como hecho del lenguaje, como ámbito ético. No se trata para Gadamer principalmente de señalar que toda experiencia que el individuo tiene del mundo es posible en virtud de disponer del lenguaje; el lenguaje no es en primer lugar aquello que el individuo habla, sino que es aquello por lo cual el individuo es hablado.[8] El lenguaje obra como mediación total de la experiencia del mundo sobre todo en cuanto lugar de realización concreto del *ethos* común de una determinada sociedad histórica. De manera que más que de lenguaje, se podría hablar de una *lengua* históricamente determinada. En esa lengua tenemos la experiencia del mundo que "poseemos y compartimos, mundo que abarca la historia pasada y el presente y que recibe su articulación lingüística en los discursos que los hombres se dirigen recíprocamente".[9] Es este mundo compartido y articulado en la lengua lo que posee los caracteres de la racionalidad; con ese mundo se identifica el *logos* entendido al propio tiempo como lenguaje y como racionalidad de lo real. En esta concepción del lenguaje como *logos* vivo confluyen, según Gadamer, la concepción griega de la racionalidad de la naturaleza y la concepción hegeliana de la razón en la historia.[10] Y podríamos

[8] H. G. Gadamer rinde un explícito homenaje a J. Lacan en uno de los ensayos posteriores a *Verità e metodo*; véase *Kleine Schriften, op. cit.*, I, pág. 129 (en la traducción italiana, pág. 72).

[9] *Ibíd.*, pág. 118 (en la traducción italiana, pág. 54).

[10] H. G. Gadamer, *Die Vernunft, op. cit.*, pág. 50 (en la traducción italiana, pág. 48).

agregar que también la visión de la lengua natural presente en la filosofía analítica después de Wittgenstein. Gadamer describe este ámbito lingüístico-ético que rige la experiencia retomando el concepto griego de *kalón* en conexión con el de *theoría*. La *theoría* no es ante todo, según el antiguo uso lingüístico de los griegos, una construcción conceptual formalizada que implique un distanciamiento "objetivante" entre sujeto y objeto; es en cambio la participación en la procesión del dios, participación en la cual los *theorói* representan por lo demás el papel de delegados de su *polis*; tratábase pues de un contemplar participando y, de alguna manera, perteneciendo al objeto más que poseyéndolo; y *kalón*, como dice Gadamer en uno de los ensayos de *La razón en la edad de la ciencia*, "no designaba sólo las creaciones del arte y del culto... sino que también comprendía aquello que era deseable sin sombra de dudas y que no era necesario justificar mostrando su utilidad. Para los griegos éste era el dominio de la *theoría* y *theoría* para ellos era el tener confianza en alguna cosa que, sobreviniendo con su presencia, se ofrecía a todos como un don común...".[11]

El lenguaje como lugar de la mediación total es cabalmente esta razón, este *logos* que vive en la común situación de pertenecer alguien a un tejido de tradición viva, a un *ethos*. Así entendido, el lenguaje *–logos-kalón–* tiene un nexo constitutivo con el bien: ambos son fines por sí mismos, valores últimos no perseguidos con miras a otra cosa, y la belleza es sólo la percepción de la idea de bien, su resplandor como Gadamer dice en el párrafo final de *Verdad y método*.[12] Toda racionalidad de la experiencia histórica de individuos y grupos es posible sólo con referencia a este *logos* que es al propio tiempo mundo y lenguaje; el *logos* no tiene los caracteres infinitos de la autotrasparencia del espíritu absoluto hegeliano; es dialéctico pero únicamente en cuanto vive en el diálogo siempre finito y calificado de las humanidades históricas. Gadamer lo llama también el entendimiento social (*sozialer Einverständnis*) y conciencia social (pero en un sentido más restringido y descriptivo).[13]

2. No me parece dudoso que este énfasis puesto en el nexo entre lenguaje y *ethos* de una comunidad lingüística confiera al pensamiento heideggeriano, al que explícitamente se remite, una

[11] *Ibíd.*, pág. 64 (en la traducción italiana, pág. 58).

[12] Véase H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, traducción citada, pág, 545

[13] Véase H. G. Gadamer, *Kleine Shcriften, op. cit.*, I, págs. 129-130 (en la traducción italiana, págs. 72-73).

declinación peculiar y acaso nueva respecto del propio Heidegger. Es también en este ámbito donde se perfila una conexión específica entre verdad y retórica. Como se sabe, *Verdad y método* había contrapuesto a la concepción científica de lo verdadero, como verificación metódica según criterios públicos y controlables, una idea de verdad que tomaba precisamente como modelo la experiencia del arte. La relación entre la referencia inicial a la experiencia del arte y la identificación final del ámbito del *logos*-mundo con lo *kalón* no es empero un círculo lógicamente vicioso: más bien, la concepción final de lo *kalón* explica y llena de contenido precisamente la función de modelo reconocida inicialmente al arte. En otros términos, sólo porque la experiencia de lo verdadero es experiencia de pertenecer al lenguaje como lugar de la mediación total de la existencia en la conciencia común viva, sólo por eso también el arte es experiencia de verdad.

En esto se percibe asimismo toda una línea de la tradición de la estética filosófica, aquella que (desde la peculiar universalidad "subjetiva" de lo bello kantiano hasta la conexión hegeliana entre arte y autoconciencia de los pueblos) puso de manifiesto el nexo entre la obra de arte y la conciencia de la comunidad. El encuentro con la obra de arte no es el encuentro con una determinada verdad —lo cual, entre otras cosas, da cuenta de las torpezas en que se cae cuando se pretenden explicar los "contenidos de verdad" de las obras— sino que, en última instancia, es la experiencia de pertenecer nosotros y pertenecer la obra a ese horizonte de conciencia común que está representado por el lenguaje mismo y por la tradición que en él se prolonga.

¿Qué tiene que ver todo esto con la relación de verdad y retórica? Aquí entendemos la retórica en el sentido más general y genérico en el que también la entiende Gadamer, es decir, como arte de la persuasión mediante discursos. Ahora bien, la evidencia y la fuerza de convicción con que se impone el patrimonio de la conciencia común, lo *kalón*, es una evidencia de tipo retórico; Gadamer dice: "el *eikós*, lo verosímil, lo evidente (*das Einleuchtende*) pertenecen a una serie de conceptos que reivindican una legitimidad propia frente a la verdad y a la certeza de lo que está demostrando y es sabido".[14] La verdad hermenéutica, es decir, la experiencia de verdad a que se atiene la hermenéutica y que ésta ve ejemplificada en la experiencia del arte, es esencialmente retórica. "¿A qué otra cosa debería remitirse la reflexión teórica sobre la comprensión sino a la retórica que desde la tradición más antigua

[14] H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, traducción citada, pág. 553.

se presenta como la única abogada de una reivindicación de verdad que defiende lo verosímil, el *eikós*, la evidencia de la razón común contra las pretensiones de certeza y demostración de la ciencia? Convencer y explicar sin aducir pruebas son evidentemente la finalidad y la condición tanto de la comprensión y de la interpretación como del arte del discurso y de la persuasión retórica".[15]

No se trata empero, como también se podría pensar, de un género de verdad diferente, en una tranquila clasificación, de aquel género metódico propio de la ciencia. Poco después, Gadamer dice que este dominio de la persuasión retórica, con sus contenidos de conciencia común y de tradición, no sólo no retrocede ante el progreso de las ciencias, sino que por el contrario "se extiende sobre todo descubrimiento de la ciencia para hacer valer sus propios derechos sobre ella y adaptarla a sí mismo". Sólo la retórica y la hermenéutica, entendidas en este sentido hacen "de la ciencia un factor social de vida".[16] El modo en que el *logos*-lenguaje común hace valer sus derechos propios sobre la ciencia y sobre sus resultados no es sólo el de la transferencia de las concepciones y terminologías científicas al lenguaje cotidiano y a la mentalidad común, transferencia que se verifica obviamente a través de la vulgarización y, por lo tanto, en virtud de cierto empobrecimiento de la dimensión de los enunciados científicos, y a través de una acentuación de los rasgos retóricos que poseen todas las teorías científicas,[17] sino que además, como se ve sobre todo en los ensayos de *La razón en la edad de la ciencia*, los derechos del *logos*-conciencia común se ejercen como orientación ética en los usos y desarrollos de los resultados de las ciencias. La factibilidad que aseguran las ciencias y las técnicas nunca basta para que se ponga en marcha cierto uso social de la ciencia; es menester también una decisión, aunque sea implícita, de tipo ético que a veces obra efectivamente impidiendo un determinado curso de los desarrollos técnicos: según Gadamer es esto lo que ocurre ya hoy en lo tocante a las posibilidades de la ingeniería genética, que no se desarrollan en ciertas direcciones porque prevalecen ciertas valoraciones morales.

Como se ve, el hecho de "informar", por así decirlo sobre los resultados de la ciencia a la conciencia común no es sólo un fenó-

[15] H. G. Gadamer, *Kleine Schriften, op. cit.*, I. Pág. 117 (en la traducción italiana, pág. 53).

[16] *Ibíd.*

[17] Véase, por ejemplo, H. G. Gadamer, *Kleine Schriften, op. cit.*, I, págs. 117-118 (en la traducción italiana, págs. 53-54).

meno de evolución del lenguaje sino que es también y sobre todo un hecho ético, dos aspectos que, por lo demás, son inseparables. Pero si tomamos seriamente el discurso de Gadamer sobre *theoría* y *kalón* como lugares de la verdad, entonces debemos decir que el momento de verdad de las ciencias no es ante todo el momento de la verificación de sus proposiciones y de las leyes que ellas descubren, sino que es el momento del "informe" a la conciencia común, y por lo tanto también él está caracterizado en términos esencialmente retóricos (con profundos coloridos pragmáticos, como es evidente). Es también en este sentido como debe entenderse la tesis heideggeriana según la cual la ciencia no piensa. Su momento de verdad no es el que ella cree, la verificación y la demostración. Pero en esta perspectiva ¿qué ocurre con la verdad como verificación públicamente controlable de conformidad con criterios convenidos y adoptados (en principio) por todos? No se puede pensar, sobre la base de las premisas vistas hasta aquí, ni en una tranquila distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu ni en una pura y simple reducción de las ciencias a actividad "económica" a la manera de Croçe.

La retórica-hermenéutica, es decir, el *logos*-conciencia común hace valer sus derechos sobre los discursos demostrativos de la ciencia llevando a cabo una *radicalización* de la índole esencialmente retórica de la ciencia misma en una dirección, podríamos decir, que va de la forma al contenido. La índole retórica de las ciencias, en un sentido puramente formal, podría indicarse en su dependencia efectiva de paradigmas que llegaron a ser históricos: las posiciones de Thomas Kuhn, en líneas generales, ya no producen tanto escándalo o, por lo menos, son aquellas posiciones que acepta más gustosamente una concepción hermenéutica de la ciencia.[18] Las teorías científicas se prueban sobre la base de observaciones que son posibles y tienen sentido sólo en el interior de esas teorías mismas y de sus paradigmas. El hecho de que se afirme un paradigma no es a su vez un hecho que pueda describirse según términos de demostración científica. Kuhn, como se sabe, deja sustancialmente abierto el problema de cómo deba concebirse el evento histórico del cambio de los paradigmas; la hermenéutica puede contribuir de manera significativa a resolverlo y a pensar este problema fuera de una concepción de la historia como puro juego de fuerzas o, por otro lado, como progreso en el conocimiento objetivo de

[18] Véase H. G. Gadamer, *Die Vernunft, op. cit.*, pág. 142 (en la traducción italiana, pág. 112). La obra de Thomas S. Kuhn a la que se refiere Gadamer es *La struttura delle revoluzioni scientifiche, op. cit.*

una realidad dada y estable.[19] Cualesquiera que sean los problemas de la concepción de Kuhn, se puede formular el sentido general (y quizá más aceptable) de su teoría de las revoluciones científicas como una reducción de la lógica científica a la retórica, en el sentido limitado en que esto significa que las teorías científicas se demuestran sólo dentro de paradigmas que a su vez no están "lógicamente" demostrados sino que son aceptados sobre la base de una persuasión de tipo retórico, con lo cual ésta se instaura de hecho.

El reconocimiento de la esencia retórica –en este sentido– de la misma lógica científica se agota empero las más de las veces en una aceptación genérica del carácter convencional de los paradigmas científicos; probablemente el mérito de Kuhn sea precisamente el de haber señalado este convencionalismo general y genérico en una perspectiva histórica. Las convenciones en que descansan los métodos demostrativos de las ciencias no se adoptan "arbitrariamente" o sobre la base de criterios abstractos de economía o de utilidad práctica, sino sobre la base de su "conformidad" con "formas de vida", y podríamos decir, por lo tanto, también con tradiciones y culturas históricamente definidas. La radicalización que lleva a cabo la hermenéutica respecto de esta aceptación general y genérica de la naturaleza retórica de la ciencia consiste cabalmente en avanzar por este camino de la historicización. Esa radicalización pone en claro que el carácter *público* de las reglas de verificación de las proposiciones de las ciencias no es sólo una universalidad formal (que se refiere a la comunidad de los investigadores, esta misma concebida según el modelo del puro sujeto cognoscente) sino que es la radicación efectiva de dichas reglas en una esfera pública histórica y culturalmente determinada. La verdad de una proposición científica no está en su verificación controlable atendiendo a reglas públicamente estipuladas y adoptadas idealmente por todos, lo cual sería un modo de reducir a una significación puramente formal el nexo de lógica y retórica, sino que en última instancia es, en cambio, la aceptación de las reglas de verificación vigentes en los ámbitos científicos particulares por parte de una esfera pública, que es el *logos*-lenguaje común, tejido y retejido continuamente en términos retórico-hermenéuticos, porque su sustancia es la conti-

[19] En lo que se refiere a un desarrollo de esta hipótesis se puede partir por ejemplo del paralelo que establece R. Rorty (*Philosophy and the Mirror of Nature, op. cit.*) entre las parejas ciencia normal - ciencia revolucionaria (de Kuhn) y epistemología - hermenéutica; o bien se puede partir de observaciones como la que hace Gadamer en su discusión de algunas tesis de Habermas sobre tradición y poder en *Kleine Schriften, op. cit.*, I, pág. 125 (en la traducción italiana, pág. 65).

nuidad de una tradición que se mantiene y se renueva mediante un proceso de reapropiación (del objeto tradición por parte de los sujetos y viceversa)[20] que se desarrolla sobre la base de "evidencias" de tipo retórico.

3. Todo esto parece configurar también un nexo último y más importante entre verdad y retórica, nexo que aproxima la hermenéutica a las filosofías de origen empirista y positivista. Si bien la evidencia persuasiva con que se dan los contenidos del *logos*-conciencia común es descrita por Gadamer atendiendo al resplandor de lo bello-verdadero-bueno, es decir, como una experiencia en definitiva intuitiva que se da en la conciencia del individuo, la insistencia de Gadamer en el lenguaje como sede de esta experiencia supone también –implícitamente en Gadamer y quizá no sin que, haciéndose explícito el discurso, se planteen problemas– un énfasis en el carácter predominantemente *público* de lo verdadero, lo que probablemente limita también la referencia a la íntima evidencia de la conciencia. Llegar a la verdad no quiere decir alcanzar el estado de luminosidad interior que tradicionalmente se designa como evidencia, sino que significa más bien pasar al plano de aquellas suposiciones compartidas que más que evidentes se manifiestan como obvias pues no necesitan de interrogación alguna y, por lo tanto, quizá puedan considerarse como auténticas evidencias en sentido fuerte. Para entendernos, tal vez podríamos pensar en la interpretación que da Lacan del dicho de Freud: *Wo Es war soll Ich werden.*[21] La conciencia común que constituye la base, a menudo implícita e "inconsciente", de nuestros juicios tiene en este sentido un carácter débil, de "fondo" que no se puede teorizar en los términos del esplendor y de la luminosidad que Gadamer ve en los conceptos de *kalón* y de *theoría*. Junto con este carácter de fondo (que, según creo, debe subrayarse y tomarse como tema central de una ulterior reflexión sobre el sentido de la hermenéutica) concebir el *logos*-conciencia común como lenguaje implica también indudablemente una acentuación de la experiencia de la verdad como puesta por obra de procedimientos lingüísticos explícitamente desarrollados, no tanto en el sentido del control público de los

[20] Esta reapropiación recíproca de "sujeto" y "objeto" en el acto hermenéutico se puede relacionar con la transapropiación que ocurre en el *Ereignis* del ser de que habla Heidegger; véase por ejemplo *Saggi e discorsi*, especialmente el ensayo sobre "La cosa".

[21] Véase J. Lacan, *Scritti* (1966), traducción italiana de G. Contri, Turín, Einaudi, 1974.

enunciados científicos como, en todo caso, en el sentido del análisis de los varios lenguajes atendiendo a su uso. Aun en este sentido menos formalizado, la experiencia de la verdad es referida a la práctica de procedimientos de análisis y de control que se caracterizan esencialmente como públicos. Lo cual, desde el punto de vista de la tradición de pensamiento de que deriva la hermenéutica, parece de todos modos una adquisición importante: la urbanización del pensamiento de Heidegger se configura aquí en un sentido muy literal como aceptación (por parte de una filosofía de corte originariamente existencialista) del carácter más "exterior" que interior de la verdad y, por lo tanto, del predominio del momento de proceso sobre el momento intuitivo, del momento de la comunicación "civil" ordenada según reglas, sobre el momento de la visión interior de la verdad. De esta manera se hace explícito el alcance del antihumanismo de Heidegger, que se manifiesta entonces sobre todo como anticonciencialismo, como desconfianza respecto del sujeto de la metafísica moderna (un recelo que tiene un precedente en Nietzsche y en su repudio del carácter último de la evidencia de la conciencia).

Si convenimos en que esta sustracción de lo verdadero al dominio de la intuición y de la evidencia interior es una adquisición importante (en múltiples sentidos que hay que elucidar), dicha sustracción plantea empero también no pocos problemas, que la hermenéutica comparte con ciertas posiciones de la filosofía analítica que parten del llamado segundo Wittgenstein. Por ejemplo, en Winttgenstein se plantea con particular agudeza la cuestión de que la mayoría de los que hablan una determinada lengua pueda estar en error.[22]

En la hermenéutica dagameriana este problema se presenta en términos en gran medida análogos: si llegar a la verdad significa sustancialmente informarse sobre los discursos, aunque sean parciales, de las ciencias, de las técnicas, e informar al *logos*-conciencia común, este último con sus contenidos nunca podrá ser invalidado (si no es tal vez con referencia a cambios históricos y efectivos de la comunidad, ampliaciones y extensiones de esa comunidad y, una vez más empero, muy problemáticamente si no se quiere volver a una imagen de la historia como puro juego de fuerzas al que siguen las "verdades" como sus reflejos y consecuencias. Más específica-

[22] Sobre este problema, véase el ensayo de C. M. Láich y S. H. Holtzman, *Communal Agreement and Objetivity*, que constituye la introducción al volumen editado por los mismos autores, *Wittgenstein, To follow a rule*, Londres, Routledge & Kegan, 1981.

mente, ¿es suficiente, desde el punto de vista del carácter de crítica que la filosofía siempre reivindicó para sí misma y para el pensamiento en general en nuestra tradición, admitir que el camino hacia la verdad sea sencillamente el que lleva –en el sentido cognitivo y ético del término– los discursos "particulares" a la conciencia del *sensus communis*? El "salto a los *logoi*" del Sócrates platónico, que también Gadamer considera constitutivo de la filosofía y de la razón en su sentido hermenéutico, ¿es realmente un salto si consiste principalmente en hacer valer, ante las pretensiones a menudo dogmáticas ciertamente de los discursos de las ciencias particulares, los derechos de la conciencia común? ¿No se resolverá así este salto a una "apología de lo existente"? ¿En nombre de qué legitimará la crítica a las opiniones de la mayoría por parte del profeta, del revolucionario o sólo del hombre de ciencia innovador?

Gadamer ve la problemática de su concepción del *logos*-conciencia común, pero sólo desde el punto de vista del darse efectivo de semejante conciencia. Gadamer sostiene que, a pesar de las apariencias en contrario, una conciencia común, es decir, en el fondo una continuidad de tradición ética se da todavía en nuestra sociedad de la ciencia y de la técnica.[23] En cambio, no considera la cuestión de derecho, es decir, cuál es el derecho en nombre del cual la conciencia común rige y se hace valer a los individuos.

Probablemente tocamos aquí otro aspecto de la urbanización del heideggerismo realizada por Gadamer que se podría llamar un exceso de urbanidad, para continuar con la metáfora. Volvemos a pensar en lo que habíamos observado al comienzo, esto es, la desaparición en la elaboración gadameriana de algunos temas esenciales de Heidegger, como el concepto de metafísica o el de diferencia ontología, cuando llegamos al problema de la condición crítica del pensamiento en la perspectiva hermenéutico-retórica delineada por Gadamer con las nociones de *kalón* y de *theoría*. Cualesquiera que sean las razones de ello, lo cierto es que en Gadamer mucho del *pathos* crítico heideggeriano contra el mundo del olvido del ser y de la metafísica acabada en el dominio universal de la técnica resulta muy atenuado o del todo ausente: para Gadamer, lo que cuenta es limitar las pretensiones dogmáticas de las ciencias y de la técnica a favor de una racionalidad social que no siente ninguna necesidad de apartarse demasiado de la metafísica occidental, sino que antes bien se coloca con respecto a ella en una relación de sustancial continuidad. Es ésta la razón (además del importante peso que ejer-

[23] Véase H. G. Gadamer, *Die Vernunft, op. cit.*, págs. 71, 75-76 (traducción italiana, págs. 62 y 65).

ció en él su formación filológica) del desinterés con que Gadamer mira las interpretaciones heideggerianas de los filósofos y de los poetas del pasado.[24] Se sabe que éstos son los textos que más se asemejan a oráculos y en los que Heidegger se muestra por lo tanto menos urbano; son los textos que pueden gustar menos a los lectores como Habermas. Pero paradójicamente son precisamente éstos los textos en los que Heidegger se mantiene fiel a una posición de crítica frente a las cuestiones de lo existente, posición que en Gadamer parece atenuarse hasta perderse.

Lo cierto es que, en su trabajo de profundización de los poetas del pasado, Heidegger va en busca de zonas "densas" del lenguaje en las que el evento del ser resuena de manera más intensa y reconocible y que, por lo tanto, se convierten en puntos fuertes de una crítica del lenguaje común sujeto a la metafísica y a la técnica. Gadamer en cambio sostiene que se puede criticar el tecnicismo y el cientificismo desde el punto de vista de un lenguaje –conciencia común que a él le parece perfectamente en orden y respecto del cual la hermenéutica no tiene una verdadera función crítica, sino que tiene una función de reconstrucción y recomposición.

¿De dónde se puede partir para recuperar, tal vez como alternativa de Gadamer, la originaria fuerza crítica del pensamiento heideggeriano? Probablemente de esa meditación de Heidegger sobre el arte y la poesía o en general de su meditación sobre las "zonas densas" del lenguaje. Probablemente podría así quedar en claro que en la base de la divergencia de Gadamer y Heidegger hay, además de una operación de poner entre paréntesis los elementos más "existenciales" del pensamiento heideggeriano (autenticidad, decisión anticipadora de la muerte) una concepción diferente de la experiencia del arte que empero para ambos sirve de lugar por excelencia del darse de la verdad. Los rasgos sobre cuya base Gadamer caracteriza lo *kalón* en las páginas finales de *Verdad y método*, dominadas enteramente por la readopción de una metafísica de la luz y en general del esplendor de la forma, parecen muy distantes de la idea de obra de arte como conflicto siempre abierto entre mundo y tierra que Heidegger desarrolla en el ensayo sobre *El origen de la obra de arte.*[25] Precisamente volver a tomar estos elementos "qui-

[24] Sobre esta cuestión, véanse las páginas del coloquio de Gadamer con A. Fabris, "Interpretazione e verità", *Teoria*, Pisa, 2 (1982), págs. 157-175.

[25] Contenido en *Sentieri interrotti, op. cit.*

tados" del heideggerismo, que son también los aspectos más francamente existenciales de este pensamiento, y volver a meditar en ellos puede ayudar a llevar a la hermenéutica más allá de la pura y simple aceptación de la conciencia común y a superar los riesgos de reducirse a una apología de lo existente.

IX

Hermenéutica y antropología

En el último capítulo de su libro *Philosophy and the Mirror of Nature,*[1] Richard Rorty hace una acerba crítica a la mezcolanza que, según él, se produce en el pensamiento de Habermas entre punto de vista de la antropología y punto de vista de la filosofía trascententaI. El texto de Habermas, al que se refiere específicamente Rorty es una página del epílogo a la segunda edición de *Erkenntnis und Interesse* (1973),[2] que conviene recordar aquí. Habermas dice: "La función que tiene el conocimiento en cuestiones universales de la vida práctica puede analizarse adecuadamente sólo dentro del marco de una renovada filosofía trascendental. Esto, dicho entre paréntesis, no supone necesariamente una crítica empirista de la busca de la verdad absoluta. En la medida en que los intereses cognoscitivos pueden identificarse y analizarse mediante la reflexión sobre la lógica de las ciencias naturales y de las ciencias de la cultura, dichos intereses pueden legítimamente reivindicar un *status* 'trascendental'. Asumen un *status* 'empírico' cuando son analizados como resultado de la historia natural, esto es, por así decirlo, en términos de antropología cultural". El comentario de Rorty a este texto sostiene que, contrariamente a lo que piensa Habermas, "no tiene ningún sentido esforzarse por encontrar un modo sinóptico general para "analizar las funciones que el conocimiento tiene en contextos universales de la vida 'práctica' y que la antropología cultural (en un sentido amplio que abarca la historia intelectual) es todo aquello de que tenemos necesidad".[3]

Esta crítica a la "trascendentalización" de la antropología, si es lícito decirlo así (y creo yo también que ése es el sentido de las

[1] Véase R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature, op. cit.*

[2] Véase R. Rorty, *Phylosophy, op. cit.*, pág. 380; y véase J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Francfort, Suhrkamp, 1973,[2] pág. 410.

[3] Véase R. Rorty, *Philosophy, op. cit.*, pág. 381.

posiciones recientes de Habermas y de Apel[4]) me parece útil como punto de partida para una reflexión sobre hermenéutica y antropología porque Rorty hizo dicha crítica dentro del marco de una sustancial adhesión a los resultados del pensamiento de Heidegger y de Gadamer, es decir, desde el punto de vista de la hermenéutica. Esa crítica muestra una especie de vocación de la hermenéutica a entrar *en una relación muy estrecha con la antropología cultural* y hasta, se podría decir, a diluirse en ella. Como se sabe, es cierto que también Habermas y Apel reivindican una relación de herencia con la hermenéutica de origen heideggeriano a la que sobre todo Apel pretende liberar de sus límites internos y volver a fundarla en la perspectiva de una teoría de la comunicación ilimitada entendida como a priori de tipo kantiano; pero precisamente la hermenéutica, si quiere ser fiel a sus orígenes heideggerianos, se niega a toda reformulación en una perspectiva trascendental; el kantismo y el neokantismo son precisamente momentos de ese pensamiento metafísico más allá del cual se había propuesto ir Heidegger partiendo de una concepción del carácter finito del *Dasein* que se articulaba alrededor de la noción de *Geworfenheit,*[5] como condición de lanzamiento siempre radicalmente contingente del proyecto en el cual las cosas se dan al *Dasein* como mundo. La *Geworfenheit*, no teorizada abstractamente (como todavía podía parecer en *Ser y tiempo*, con el corolario de fundar una posible "antropología filosófica" heideggeriana), sino llena con las calificaciones de historia y destino que se hicieron claras para Heidegger en las obras de la década de 1930 y que identifican el carácter de lanzamiento del proyecto con el hecho de "estar dispuesto" en un lenguaje históricamente determinado es cabalmente lo que se ofrece a una consideración antropológica en el sentido más amplio, pero bastante específico, a que alude la página de Rorty. Si no queremos hacer antropología metafísica –descripción de estructuras universales del darse del fenómeno hombre– porque tomamos seriamente la condición de lanzamiento histórico y de destino del *Dasein*, entonces sólo podemos desarrollar el discurso en el sentido de la antropología cultural, aquella que, según la expresión de Habermas, que puede interpretarse también en el sentido heideggeriano, considera los intereses cognoscitivos (o los proyectos que sirven como apriori de toda relación del hombre con el mundo) como resultados de la his-

[4] Sobre este punto véase mi libro *Al di là del soggetto, op. cit.*, capítulo IV.

[5] Sobre esto, así como otros conceptos heideggerianos a que se alude en estas páginas, véase mi libro *Introduzione a Heidegger*, Bari, Laterza, 1923.[3]

toria natural (pero, de manera más general, de la historia *tout court*, ya que es verosímil que, fuera de la perspectiva trascendental, tampoco la distinción entre historia natural e "historia" tenga ya sentido; diremos, pues, como eventos dentro del *Geschick*). Al enfatizar esta especie de vocación de la hermenéutica por la antropología cultural, Rorty aísla seguramente una de las significaciones que la antropología asumió en el curso de la historia, tal vez aquella significación más remota y más problemática (como veremos) pero también probablemente la más característica: en efecto, aquí la antropología cultural es concebida como discurso sobre "otras" culturas y el antropólogo se manifiesta como aquel que –para emplear una expresión de Remo Guidieri[6] – "va lo más lejos posible". Es probable que los otros modos en que se presenta el discurso antropológico en la historia de nuestra cultura, como determinación de estructuras muy generales comunes a las culturas y a las civilizaciones y como discurso sobre lo arcaico sean sólo modos derivados de aquel modo primero y fundamental que corresponde a la experiencia del encuentro con *otras* civilizaciones, y que se hizo culturalmente relevante sobre todo en la época moderna. Esta alteridad está de alguna manera "regulada" o, si se quiere, exorcizada por la apelación –de inspiración metafísica– a una humanidad común, a una esencia suprahistórica dentro de cuyos límites entran todos los fenómenos humanos por diferentes que sean sus modos de manifestarse; y, ya como alternativa o en conexión con esto se presenta el otro camino, que es considerar la cultura diferente como primitiva o arcaica (la esencia humana común sólo se vuelve a encontrar si se remonta uno de algún modo más allá de las diferenciaciones históricas que nos han alejado de esa esencia; o bien, las otras culturas son sencillamente fases más antiguas de la única y verdadera civilización humana, que es la civilización de los pueblos en la que la antropología cultural adquiere por primera vez la dignidad de un discurso científico). De todas maneras, cualquiera que sea la relación histórica entre estos tres modos principales de configurarse la antropología cultural, la hermenéutica, por lo menos como la entiende Rorty, exige como central y determinante el primero de los modos, el que concibe la antropología como el discurso sobre *otra* cultura, y ese modo se legitima (además de aducir, si bien implícitamente, argumentos de tipo teórico relacionados con cierta definición de hermenéutica sobre la que volveré a ocuparme poco

[6] Véase R. Guidieri, *Les sociétés primitives aujourd'hui*, en el volumen al cuidado de Ch. Delacampagne y R. Maggiori, *Philosopher: les interrogations contemporaines*, París, Fayard, 1980.

después) con el repudio, hoy general, del prejuicio etnográfico o eurocéntrico que sólo está presente en las concepciones más simplistas de lo primitivo visto como fase detenida de la civilización única, pero tal vez también, aunque menos explícitamente, en las antropologías de tipo descriptivo y en la misma antropología de tipo estructural: en efecto, por un lado, es probable que la noción misma de descripción de una cultura no pueda presentarse como una noción "neutral", trascultural, etcétera (ligada como está a la epistemología de la tradición occidental) y, por otra parte, es probable que aun más claramente los esquemas conceptuales, sobre cuya base se propone desarrollarse semejante descripción neutral de las culturas (comenzando por las estructuras del parentesco), pongan en primer plano, como elementos básicos de la descripción, estructuras y relaciones que son fundamentales en *nuestra* cultura y *nuestra* experiencia.

La posición de Rorty, de la cual hemos partido, pone énfasis en cierto modo de concebir la antropología o, mejor dicho, lleva a cabo esta elección fundándose en una concepción de la hermenéutica que conviene aclarar. En la perspectiva de Rorty, la hermenéutica es definida en contraposición a la epistemología en la obra ya citada, *Philosophy and the Mirror of Nature*, cuyo tema principal es la crítica al modelo de fundación de la filosofía occidental que culmina, precisamente durante la época moderna, en una progresiva identificación de filosofía y epistemología (entendida ésta como teoría del conocimiento fundado en una capacidad de la mente de reflejar fielmente la naturaleza o de funcionar según un esquema estable, natural, etcétera). Si bien hay algunas oscilaciones en el uso que Rorty hace del término epistemología, la contraposición en virtud de la cual describe la hermenéutica es clara: la epistemología se funda en el supuesto de que todos los discursos son conmensurables y traducibles entre sí y que el fundamento de su verdad consiste precisamente en la traducción a un lenguaje básico, el lenguaje que refleja los hechos; en tanto que la hermenéutica admite que no se da semejante lenguaje unificador y se esfuerza en cambio por apropiarse del lenguaje del otro en lugar de esforzarse por traducir en el propio lenguaje. La hermenéutica es un poco como trabar conocimiento con una persona más que seguir el razonamiento de una demostración lógicamente construida.[7] Epistemología y hermenéutica no se excluyen recíprocamente sino que —por lo menos en uno de los sentidos que Rorty atribuye a los términos—

[7] Véase R. Rorty, *Philosophy, op. cit.*, págs. 318-319.

se aplican a campos diferentes: la epistemología es el discurso de la "ciencia normal", mientras que la hermenéutica es el de la "ciencia revolucionaria".[8] "Somos 'epistemólogos', dice Rorty, cuando comprendemos perfectamente lo que ocurre y queremos codificarlo con miras a extenderlo, profundizarlo, enseñarlo, fundarlo. Somos necesariamente hermenéuticos cuando no comprendemos lo que ocurre y somos bastante honestos para admitirlo...".[9] La hermenéutica es "discurso alrededor de unos discursos por ahora inconmensurables".[10] Teniendo en cuenta esto parece claro que para Rorty la condición hermenéutica típica es aquella que, según los términos de Quine, se podría llamar la condición de la "traducción radical" aun cuando precisamente aquí se trata, no de traducción, sino de un "asimilarse" al discurso del otro que tiene más los rasgos de un acto intuitivo (y que, planteando problemas en los que no me propongo detenerme aquí, vincula a Rorty con una concepción tal vez demasiado romántica de la hermenéutica).

Con esta insistencia en la alteridad radical que constituye la condición de partida del discurso hermenéutico, Rorty determina seguramente uno de los rasgos característicos de la teoría de la interpretación. Aun históricamente se puede sostener que la teoría hermenéutica se constituye como disciplina específica en la cultura europea exactamente cuando, con la ruptura de la unidad católica de Europa, el problema del *Missverstehen* asume proporciones decisivas también en el plano de la sociedad de la cultura (un proceso paralelo e interconexo afecta la relación con la tradición clásica).[11] Luego, en la ontología hermenéutica contemporánea, el carácter central de la condición inicial de *Missverstehen* se transforma en una verdadera concepción del ser que lo caracteriza con los rasgos de la eventualidad y de la alteridad. No se da ser –según Heidegger– si no es como *Zwiefalt*, como "despliegue";[12] y es probable que uno de los modos en que se verifica el *Zwiefalt* –es más aún, quizás *el* modo mismo en que se verifica el *Zwiefalt*–sea precisa-

[8] Véase Th. S. Kuhn, *La struttura delle revoluzioni scientifiche, op. cit.*

[9] Véase R. Rorty, *Philosophy, op. cit.*, pág. 321.

[10] *Ibíd.*, pág. 343.

[11] Es esto lo que explica el carácter central y básico del *Missverstehen*, el no entendimiento, el equívoco, como condición normal de partida de toda comprensión en la hermenéutica de Schleiermacher. Véase su *Hermeneutik*, edición crítica de H. Kimmerle, Heidelberg, Winter, 1959.

[12] Sobre el término *Zwiefalt*, véase *Saggi e discorsi, op. cit.*, y *In camminó verso il linguaggio, op. cit.*, pág. 102.

mente la situación interpretativa, el darse del texto o del otro en general, como alteridad (con esto insistimos en una lectura de Heidegger que podría eliminar algunos de los puntos de diferencia con E. Levinas[13]). Podríamos decir que, si no queremos correr el riesgo de volver a dar en una concepción onticizante del ser, sólo se puede pensar la diferencia ontológica como "interferencia" o, lo que es lo mismo, como diálogo. No hay otra experiencia, otro modo de darse el ser (el cual por lo demás no es otra cosa que este darse) sino el *shock* del inicial *Missverstehen* que se experimenta frente a la alteridad. (Será útil, entre otras cosas, para abrir un eventual camino de ulteriores desarrollos teóricos recordar que esta experiencia de la alteridad como alteridad del interlocutor, y no como simple carácter ajeno de una esfera objetiva, se determina en nuestra cultura también en consonancia con la maduración de la metafísica, de la ciencia experimental que ella determina y de la epistemología conexa a ambas: no llamamos (más) alteridad a la de la naturaleza objeto de la ciencia ahora que la ciencia experimental y la epistemología correspondiente a ella nos ha llamado la atención sobre el hecho de que esta aparente alteridad es sólo la objetividad del objeto, lo cual podría mostrar, desde otro punto de vista, cómo la hermenéutica está también positivamente ligada a la evolución de la metafísica y de la ciencia.)

Esta vocación de la hermenéutica a disolverse en la antropología, que parece ser el resultado de la teorización de Rorty, plantea sin embargo numerosos problemas. En primer lugar, no es tan evidente que la hermenéutica se pueda definir realmente en los términos en que la define Rorty, ni que la antropología sea verdaderamente esa ciencia de la alteridad de las culturas que Rorty imagina, por lo demás con buenas razones. Sin embargo, todo esto no está pensado en puros términos de definiciones teóricas, y tanto es así que casi se podría demostrar que la hermenéutica no es esto, sino que es en cambio... y que la antropología no es en realidad esto sino que es... Es más probable que estemos aquí en presencia de determinaciones (históricas y de destino), de un particular *Wesen*, de un configurarse histórico de ambas "disciplinas"; reconocer que este *Wesen* no coincide eventualmente con las definiciones de las que habría partido el discurso puede entonces significar mucho más

[13] De E. Lévinas véanse sobre todo *Totalità e infinito* (1971), traducción italiana de A. Dell'Asta, Milán, Jaka Book, 1980, y *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* (1978), traducción italiana de S. Petrosino y M. T. Aiello, Milán, Jaca Book, 1983.

que la corrección de un mero error teórico y colocarnos en cambio frente a un rasgo del *Geschick* (destino).

Contra el cuadro diseñado por Rorty se presenta, pues, un conjunto de dificultades que podríamos estimar (en lo tocante a la vertiente de la hermenéutica) considerando uno de los puntos que resultan más claros en el diálogo con el japonés que Heidegger publica en *Unterwegs zur Sprach*. Este diálogo es particularmente pertinente a nuestra temática porque acaso sea el texto heideggeriano más claramente empeñado en un esfuerzo de comprensión trascultural, en una especie de aventura antropológica. Una de las experiencias que Heidegger hace y expone en este diálogo con el japonés sobre el lenguaje se refiere al término *Iki*, y aquí se llega a la conclusión de que ese diálogo con las otras culturas está amenazado en su misma posibilidad por la "europeización completa de la tierra y del hombre", como consecuencia de la cual "aumenta el enceguecimiento" que puede destruir y hacer callar "en sus fuentes todo lo que es esencial",[14] todo darse originario de *Wesen*. Por su parte, el antropólogo adquiere cada vez más conciencia de una condición que tal vez es propia de toda la antropología occidental desde su nacimiento, pero que hoy llegó a su punto extremo: el hecho de que, como dice Remo Guidieri, "la occidentalización del mundo está hoy consumada",[15] por más que esto, como se verá enseguida, no indica que las otras culturas hayan desaparecido verdaderamente. La occidentalización se realizó en primer lugar en el nivel de la extensión del dominio político y sobre todo de la difusión de modelos culturales; pero este aspecto político cultural va acompañado por otro, de carácter científico y metodológico: el hecho de que las sociedades llamadas primitivas sean encaradas como objetos de un saber que está dominado enteramente por categorías "occidentales". Esto, precisémoslo, nada quita al carácter científico de la antropología cultural; antes bien, la aplicación de estas categorías profundamente occidentales hace de la antropología una ciencia, es decir, un aspecto de la empresa metafísica de reducir el mundo a la objetividad mensurable. Sin embargo, precisamente esto suscita dudas sobre la posibilidad de concebir la antropología como discurso sobre las otras culturas, lo cual no quita tampoco validez cientí-

[14] Véase M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio, op cit.*, pág. 94.

[15] Véase R. Guidieri, *Les societés primitives, op. cit.*, pág. 60. Sobre el carácter "marginal" de las otras culturas o culturas "etnográficas" en el mundo contemporáneo y en relación con la exigencia de identidad, véase F. Pellizzi, *Misioneros y cargos: notas sobre identidad y aculturación en los altos de Chiapas* en "América Indígena" (México), 42, 1.

fica, por ejemplo, al trabajo realizado en el terreno que, precisamente por estar encuadrado dentro de un sistema conceptual científico de rigor metafísico, es claramente distinto de toda curiosidad exótica, del abandono a la intuición individual, de ese gusto perezoso y soñador por los horizontes mágicos. (Hasta las guías turísticas obran con este sentido racionalizador: no pierden tiempo, y nosotros solemos decirnos "Este año *hice* Grecia".)

En esta situación, en la que nos encontramos, ya frente a la experiencia de pensamiento de los filósofos, ya frente a la experiencia de investigación de los antropólogos, ¿tiene todavía sentido una distinción, que fue formulada en el terreno antropológico,[16] entre una hermenéutica "clásica" y una "etnográfica"? La primera se caracteriza como la interpretación de un texto lejano y difícil pero situado siempre en el seno de cierta tradición (aquí el término clásico se toma al pie de la letra); mientras la segunda no tiene que ver con la comprensión de textos sino que encarna más bien contextos globales (la más de las veces sin verdaderos y propios textos escritos en su interior) y configura algo así como la "traducción radical" de Quine a la que ya hemos aludido. Por más que no se pueda negar, en términos de dificultades específicas y de metodologías, la distinción básica entre estos dos tipos de trabajo interpretativo, es dudoso que la diferencia sea tan radical; una vez más se trata, no de reconocer un error terminológico y conceptual, sino de tener en cuenta un acaecer que puede –a nuestro juicio, que debe– interpretarse en términos de *Geschick*, de historia y destino del ser. Si es válido todo cuanto se ha dicho sobre la occidentalización, la cual *probablemente* obró desde el comienzo de la antropología cultural, pero *ciertamente* obra hoy, debemos reconocer que en todo trabajo antropológico sobre el campo hay siempre un contexto que pone en relación (aunque sea negativamente, quizá oponiendo obstáculos) al antropólogo con su terreno de observación: lo que se traduce en una serie de contenidos de conciencia del antropólogo y de la cultura objeto de estudio es ante todo el contexto de la relación política (colonial, postcolonial, etcétera). Esta es la condición en la cual de hecho la antropología cultural trabajó siempre, en tanto que la situación de deber encontrar algo "totalmente otro" se revela como una condición ideal o ideológica sin más.[17]

Reconocer que la condición de encuentro con la alteridad

[16] Me refiero a la proposición de R. Guidieri expuesta en una conferencia inédita pronunciada en la universidad de Turín en mayo de 1982.

[17] Véase R. Guidieri, *Les sociétés primitives, op. cit.*, págs. 62-63.

cultural radical –que representa el contenido del concepto de hermenéutica etnográfica y también del concepto de antropología como la describe Rorty– es, en realidad, un ideal cargado de condicionamientos ideológicos y abre el camino para dar un paso ulterior en el discurso, el cual no se limita a considerar la occidentalización como un acontecimiento desdeñable provocado por el triunfo del capitalismo imperialista aliado con la ciencia y la técnica de la época de la metafísica cumplida. Así como la antropología abriga fundadas sospechas sobre el carácter ideológico del ideal de un encuentro con culturas radicalmente diferentes, también la hermenéutica vive la experiencia de que el sueño de una alteridad radical está *ausgeträumt* (ha acabado), ya en el plano teórico, ya en el plano de historia y destino. En el plano teórico hay que remitirse al entrelazamiento –que siempre reaparece en Heidegger– entre diálogo y mismidad (*das Selbe*); este entrelazamiento encuentra una enunciación prototípica en los versos de Hölderlin que Heidegger comienza a comentar en 1936 en su *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*: "*Viel hat erfahren der Mensch, / Der Himmlischen viele genannt, / Seit ein Gespräch wir sind / Und hören können voneinander*";[18] aquí hay que poner específicamente énfasis en el *Ein*, en el hecho de que el diálogo no puede ser más que *uno*. La cuestión de la relación entre alteridad y mismidad no se puede resolver de manera simplista aislando los dos polos, el uno como comienzo y el otro como conclusión del diálogo, como lo muestra la siempre renovada insistencia de la teoría de la interpretación en el círculo hermenéutico.

Formulemos aquí dos preguntas: a) ¿en qué relación está esta insistencia heideggeriana en la mismidad, en *das Selbe*, con la concepción hermenéutica del ser como eventualidad y alteridad?; b) ¿qué relación hay entre el descubrimiento hermenéutico de la mismidad, que está en el fondo de todo diálogo, y la efectiva unificación del mundo que se despliega en la europeización de la tierra y de la esencia misma del hombre?

Probablemente no se pueda responder de manera separada a estas dos preguntas. Anterior a su formulación misma está el hecho de que si bien la hermenéutica como disciplina técnica se perfila por cierto en la época de ruptura de la unidad europea de la tra-

[18] "Mucho ha aprendido el hombre / A muchas cosas celestes ha dado nombre / Desde que somos un coloquio / Y podemos escucharnos los unos a los otros". La conferencia sobre *Hölderlin e l'essenza della poesia*, en la traducción italiana de G. Antoni, se puede encontrar en la antología al cuidado de G. Vattimo *Estetica moderna, op. cit.*

dición –la época de la reforma a la que corresponde más o menos también el comienzo del encuentro con otras culturas (o por lo menos, en el momento en que este encuentro ya no es experimentado sólo como experiencia de lo fabuloso o como horror de lo bárbaro)– como teoría filosófica se desarrolla en cambio en una época no de alteridad radical, sino más bien en la época de la desplegada unificación metafísica, científica y técnica del mundo. Los dos polos entre los cuales –o también las dos exigencias en torno de las cuales– se mueve la hermenéutica son la alteridad radical y la propia pertenencia; y estas instancias no se pueden pensar como momentos separados (momentos inicial y final) del proceso porque están en una relación circular.

La pregunta a) –de cómo en la ontología hermenéutica la eventualidad y la alteridad del ser se relacionan con la mismidad que está en el fondo del diálogo– tal vez pueda resolverse teóricamente sin dificultad atribuyendo a la mismidad heideggeriana el *status* de una cadena de semejanzas de familia *à la* Witthenstein (un tipo de solución a la que podría adherirse fácilmente un pensador hermenéutico como Rorty). Pero una discusión más completa del problema exige que se hagan entrar en interacción conjunta las dos preguntas.

Partamos pues de la hipótesis, no del todo infundada según creo, de que la hermenéutica como posición filosófica específica (la ontología hermenéutica, si se quiere) se desarrolla en una situación histórica y cultural en la cual el diálogo, de hecho, no resulta difícil a causa de la excesiva distancia de los interlocutores, sino que resulta difícil por darse una homogeneidad que lo hace insignificante y superfluo. No debería considerarse casual la circunstancia de que precisamente la ontología hermenéutica, entre las filosofías contemporáneas, sea la que esté más atenta a buscar el significado filosófico (y no sólo histórico o político) del proceso de homogeinización que domina nuestra civilización (esto es cierto al menos para Heidegger). Dicha atención no se explica tan sólo con la voluntad de contraponer a la condición de deshumanización, en la que "el desierto crece" a causa de la occidentalización y de la uniformidad (técnica, capitalismo, imperialismo), una posible condición ideal de diálogo "auténtico" que se verificaría cuando, al término del proceso interpretativo, la experiencia inicial de alteridad radical quede transformada en una nueva unidad (identificada con el evento mismo del ser). Contra semejante simplificación de la tesis ontológico-hermenéutica está el ambiguo enredo de posibilidad de diálogo y de mismidad que tiene su primera raíz en el círculo hermenéutico. La eventualidad del ser no está separada de su rasgo de

Geschick. Ahora bien, en el *Geschick*, destino, del ser entra también la homogeneización metafísica del mundo occidental que, por lo tanto, no puede describirse sólo como la condición de alienación en relación con una presunta condición de autenticidad metafísicamente descrita.

No se puede entonces (ni siquiera sobre la base de discusiones más amplias desarrolladas en otro lugar) concebir la hermenéutica en los términos de una teoría de la novedad radical del ser que sería opuesta a su darse "alienado" en la condición de homogeneidad metafísica de la tierra.

¿Y entonces? Entonces es posible, en cambio, que las dos preguntas a) y b) indiquen una dirección de pensamiento más compleja: en la ambigüedad que experimenta la hermenéutica entre novedad y mismidad y en el reconocimiento de que la homogeneización metafísica del mundo no es sencillamente la destrucción de la condición auténtica del diálogo sino que constituye una "condición" de éste (ya como estado de hecho, ya como condición de la posibilidad que en efecto se da) quizá se esconde la manifestación del hecho de que la propia hermenéutica es una *forma de la disolución del ser* en la época de la metafísica cumplida.

La experiencia que la hermenéutica hace con la antropología (buscando, como hemos visto en Rorty, una especie de identificación con ella o de disolución en ella) resulta, desde este punto de vista, una experiencia decepcionante que produce una maduración. La hermenéutica busca a la antropología como discurso de la alteridad radical; pero de hecho la antropología ya no se interpreta (¿más?) como ese lugar de la alteridad y se concibe a sí misma como un espectro interior del proceso general de occidentalización y de homogeneización, proceso que se manifiesta como una pérdida, por lo demás, sólo desde el punto de vista de un ideal, revelado a su vez como ideológico. Este aspecto de la antropología es para la hermenéutica como una ulterior exhortación a meditar de manera menos enfática o metafísica en sus problemas puestos a la luz por el nexo entre las dos preguntas a) y b) que hemos formulado. Habiendo partido para buscar en la antropología un lugar ideal de verificación de su propia concepción del ser, entendido como eventualidad y alteridad, la hermenéutica se ve en cambio obligada a meditar sobre el significado de la mismidad y en el nexo de ésta con la homogeinización metafísica del mundo.

Ese nexo es a su vez algo ambiguo como lo es la experiencia de los antropólogos que quieren rechazar, ya la perspectiva evolucionista (eurocéntrica o etnocéntrica), ya la ilusión de un posible diálogo o juego entre diversas culturas. Podríamos decir que este

nexo hace pensar que también la experiencia antropológica, aunque no en la forma de una simple confirmación reiterativa, debe tenerse en cuenta. A la antropología como descripción científica de las constantes de la cultura, profundamente condicionada por la idea metafísica de ciencia y, en el plano concreto, por la dominación occidental del planeta, no se le puede oponer el ideal de una antropología como lugar del encuentro auténtico con lo otro, según un modelo que, con excesiva simplicidad y excesivo optimismo, haría de la antropología la heredera de la filosofía después de terminar la época metafísica y al imponerse una perspectiva hermenéutica. Una hermenéutica que conciba las cosas en estos términos no tiene en cuenta el mundo en el que se experimenta la misma antropología y sobre todo traiciona su propia vocación teórica que implica un entrelazamiento mucho más complejo entre eventualidad, alteridad y mismidad, urdimbre que impone también una consideración menos superficial de la homogeneidad metafísica del mundo.

Además de remitirnos así al nexo de eventualidad y mismidad, el diálogo de la hermenéutica con la antropología tiene quizás alguna otra cosa que decir. Si realmente logramos comprender lo que ocurre con el objeto de la antropología en la situación general de homogeneidad del planeta (situación en la que, no lo olvidemos, también el carácter científico descriptivo de la disciplina se manifestó como irremediablemente vinculado, ya con el horizonte de la metafísica, ya, de hecho, con la dominación occidental del mundo) tal vez obtengamos –como Heidegger en su diálogo con el japonés– alguna indicación sobre el modo de concebir el ejercicio del pensamiento hermenéutico en la época del fin de la metafísica.

Como punto de partida tomaré el breve texto de Guidieri al que ya me he referido varias veces. Contrariamente a lo que piensan por lo general los filósofos (en primer lugar Heidegger) sobre las formas de la occidentalización del planeta, Guidieri –remitiéndose por lo demás a experiencias antropológicas efectivas– llama la atención sobre el hecho de que la occidentalización no implica la pura y simple desaparición de las otras culturas: "Aquellos que gritaron por la muerte de las culturas no supieron ni quisieron ver que esas mismas culturas, obsesionadas como nosotros por el mito de la abundancia, produjeron sin embargo un modo específico propio de insertarse en el universo occidental. Estas modalidades, por más que puedan parecer paradójicas, irracionales y hasta caricaturescas son productos auténticos de antiguos usos, tributarios de las formas culturales que los hicieron posibles. El mundo contemporáneo no occidental es un inmenso depósito de supervivencias en condiciones

que falta analizar".[19] Al tomar de esta situación, la etnología manifiesta también, en ciertas zonas, la tendencia –ideológicamente condicionada a rechazar este modo de supervivencias como objeto de un estudio propio y continúa en cambio idealizando el fantasma de lo primitivo puro que la etnología se forjó e imaginó como "portador de los valores que ella misma nutre y define (y que de hecho le faltan al Occidente): mesura, orden, seguridad, parsimonia, etcétera; esta etnología está empeñada en la defensa de la autenticidad de las otras culturas creyendo que defiende esos valores propios de ellas, cuando en realidad lo que tiene ante sus ojos es sobre todo un conjunto de "derivados" contemporáneos de la primitividad, "formas híbridas... supervivencias contaminadas por la modernidad, márgenes del presente que abarcan las sociedades del tercer mundo y los guetos de las sociedades industriales".[20]

Tal vez esto sea lo más que pueda obtener (además de un puro y simple remitirse a ciertos contenidos teóricos propios) la hermenéutica del diálogo con la antropología: una modificación de la imagen algún tanto fantasiosa (pero con ilustres padres: Spengler, Weber y Gehlen) que ella se forjó de la europeización del planeta en la época del triunfo de la metafísica. Lo que encontramos frente a nosotros no es la organización total de mundo según rígidos esquemas tecnológicos sino que lo que encontramos es "un enorme depósito de supervivencias" que, en interacción con la desigual distribución del poder y de los recursos del mundo, da lugar al acrecentamiento de situaciones marginales que son la verdad de lo primitivo en nuestro mundo. La ilusión hermenéutica –pero también antropológica– de encontrar lo otro, con todas sus enfatizaciones teóricas, tiene que vérselas con una realidad mixta en la que la alteridad se ha consumido pero no a favor de la soñada organización total, sino de una condición de difundida contaminación. Y tal vez sea ésta (aún más que la Europa de la ruptura de la tradicional unidad cristiana en la cual la hermenéutica se perfiló para siempre como disciplina técnica) la condición dentro de la cual la hermenéutica se desarrolla en *ontología*. Las preguntas que nos hemos hecho sobre el posible nexo entre la mismidad del diálogo hermenéutico y la homogeneización metafísica de la tierra deben tener en cuenta esto, si no por otra cosa, porque uno de los dos términos de la relación, la homogeneización, resulta transformado y, a mi juicio, en un sentido decisivo, ya que en el horizonte de una ontología de la eventualidad y de la alteridad la única forma de mis-

19 Véase R. Guidieri, *Les sociétés primitives, op. cit.*, pág. 60.

20 Véase R. Guidieri, *ibid.*, pág. 62.

midad que se pueda admitir, sin volver a caer en la identificación metafísica del ser con un ente, es precisamente esta mismidad débil, contaminada y no, por cierto, la férrea unidad de la organización total del mundo metafísico técnico y ni siquiera alguna unidad "auténtica" que se oponga diametralmente a ella. En la autoconciencia de la antropología cultural actual que afronta la marginalidad de lo primitivo, –y de todas las otras culturas– en nuestro mundo, esperamos quizá la ambigüedad del *Ge-Stell* heideggeriano, lugar de extremo peligro pero también primer centelleo del *Ereignis.*[21]

Con estas indicaciones extraídas de la experiencia antropológica –y retomadas en términos muy generales, desde luego– podemos retornar al diálogo de Heidegger con el japonés, donde el esfuerzo de pensar sin caer en las trampas de la metafísica se despliega como renuncia a los conceptos, a los signos y a las cifras y como intento de seguir en cambio *Einke* y *Gebärde*, señas y ademanes. Sin embargo, el modo de pensar metafísico se impone en cierta medida como "inevitable"; aquí, seguir el camino de las señas se presenta como un *Seitenpfad*, un sendero lateral. Todo este trabajo –que en *En camino hacia el lenguaje*, ocupa muchas páginas[22]– en busca de modos de significación no metafísicos (que no sean signos en el sentido de la "pura denotación") se manifiesta a la luz de todo cuanto se ha dicho hasta aquí claramente irreductible a alguna veleidad mística de Heidegger; ni siquiera se lo puede referir a una concepción fuerte de la *Selbigkeit*, de la mismidad, que se podría captar sólo por señas como otro polo, como polo auténtico, frente al polo inauténtico de la desertificación del mundo llevada a cabo por Occidente. Señas y ademanes son –y aquí no es necesario ser fieles a toda costa y al pie de la letra a Heidegger– los modos de significación correspondientes al mundo en el cual, en la ambigüedad del *Ge-Stell*, la mismidad del *Geschick* ontológico y la homogeneización metafísica y tardía de la humanidad como "depósitos de supervivencias" se distinguen cada vez menos y constituyen en cambio en su unión cabalmente el *Geschick*; el destino y el envío en que el ser, disolviéndose en su mismidad fuerte, se despide verdaderamente de la metafísica y en cierta medida también de sí mismo.

[21] Según lo que dice un conocido pasaje de *Identität und Differenz, op. cit.*, pág. 27.

[22] Sobre todas las referencias textuales de esta palabra véase *In cammino verso il linguaggio, op. cit.*, págs. 101-103.

De este modo, la dificultad que se encuentra para distinguir la hermenéutica clásica de la hermenéutica etnográfica se revela como algo distinto de una simple dificultad teórica; se revela más bien como un rasgo también de destino. Así como la condición de alteridad radical de las otras culturas se revela un ideal quizá nunca realizado y ciertamente irrealizable para nosotros, así también en el proceso de homogeneización y contaminación, los textos pertenecientes a nuestra tradición, los "clásicos" en el sentido literal de la palabra, de conformidad con los cuales siempre se medía nuestra humanidad, pierden progresivamente su vigencia de modelos y entran también ellos en el gran depósito de las supervivencias. Trátase de un proceso en el que uno corre el riesgo de exagerar y hacer un mito por amor a la teoría; pero por lo menos las líneas generales de la tendencia son ésas· ciertamente debemos estudiarlo mejor, pero mientras tanto comencemos por tomar nota de él. La problemática de la segunda *Consideración inactual* de Nietzsche[23] (divorciada, por lo demás, de las conclusiones a que renunció el propio Nietzsche en el curso de un desarrollo posterior) se revela una vez más aquí como decisiva para determinar el lugar de historia y destino de la cultura europea. El gran depósito de supervivencias no es muy diferente del depósito de trajes teatrales comparado por Nietzsche con el "jardín de la historia" en el cual el hombre del siglo XIX se embrolla sin encontrar ninguna entidad fuerte pues sólo tiene a su disposición "máscaras". Todo esto podemos admitirlo si pensamos en la experiencia de la antropología y en la condición de lo primitivo como gueto marginal, sin ninguna implicación de significados "dionisíacos", lúdicos o, también podríamos decir, deleuzianos. El mundo de la ontología hermenéutica (genitivo, subjetivo y objetivo) no es ni la "jaula de acero" de la organización total ni la glorificación del simulacro de Deleuze,[24] es, en cambio, el mundo del nihilismo realizado, donde el ser tiene una *Chance* de volver a darse como auténtico sólo en la forma del empobrecimiento; pero no se trata aquí de la pobreza del espíritu ascético todavía vinculado con el mito de encontrar en el fondo el núcleo resplandeciente del valor verdadero, sino que se trata de la pobreza de lo insignificante y marginal, de la contaminación vivida como único *Ausweg* de los

[23] Es aquella *Sobre la utilidad y la desventaja de los estudios históricos para la vida* (1873), traducción italiana de S. Giamette, en *Opere* de F. Nietzsche, al cuidado de G. Colli y M. Montinari, vol. III, tomo 1, Milán, 1972.

[24] De G. Deleuze, véase, por ejemplo, *Differenza e repetizione, op. cit.*

sueños de la metafísica, de cualquier manera camuflados. (Quizás el *Cargo cult* sea también "un primer centelleo del *Ereignis*".[25]) La antropología no es –y lo mismo cabe decir de la hermenéutica– ni el encuentro con la alteridad radical, ni la "organización" científica del fenómeno humano en estructuras; la antropología probablemente se repliega en su forma –la tercera entre las que históricamente la definieron en nuestra cultura– de diálogo con lo arcaico, pero en el único modo en que la *arché* puede darse en la época de la metafísica cumplida: la forma de la supervivencia, de la condición marginal y de la contaminación.

[25] Aclaraciones sobre la interpretación de muchos términos heideggerianos que aparecen en este capítulo pueden encontrarse, ya en mi *Introduzione a Heidegger*, ya en las *Avventure della differenza*, ambas ya citadas.

X

El nihilismo y lo posmoderno en filosofía

1. Un discurso sobre lo posmoderno en filosofía, si no quiere ser tan sólo una busca rapsódica de los rasgos de la filosofía contemporánea que se pueden cotejar con lo que en los otros campos, desde la arquitectura hasta la literatura y la crítica, se llama con este nombre debe guiarse, según creo, por un término introducido por Heidegger en la filosofía, *Verwindung*. *Verwindung* es la palabra que Heidegger usa, por lo demás bastante raramente (en una página de *Holzwehe*, en un ensayo de *Vorträge und Aufsätze* y sobre todo en el primero de los dos ensayos de *Identität und Differenz*), para designar algo que es análogo a la *Ueberwindung*, la superación o rebasamiento pero que se distingue de ésta porque no tiene nada de la *Aufhebung* dialéctica ni del "dejar atrás" que caracteriza la relación con un pasado que ya no tiene nada que decirnos. Ahora bien, precisamente la diferencia entre *Verwindung* y *Ueberwindung* es lo que puede ayudarnos a definir el *post* de lo posmoderno en términos filosóficos.

El primer filósofo que habla en términos de *Verwindung*, aunque naturalmente no usa esta palabra, no es Heidegger, sino Nietzsche. Se puede sostener legítimamente que la posmodernidad filosófica nace en la obra de Nietzsche y precisamente en el lapso que separa la segunda consideración inactual (*Sobre la utilidad y la desventaja de los estudios históricos para la vida*, 1874) del grupo de obras que en pocos años se inaugura con *Humano, demasiado humano* (1878) y que comprende también *Aurora* (1881) y *La gaya ciencia* (1882). En la consideración inactual sobre la historia, Nietzsche expone por primera vez el problema del *epigonismo*, es decir, del exceso de conciencia histórica que encadena al hombre del siglo XIX (podríamos decir al hombre de comienzos de la modernidad tardía) y le impide producir verdadera novedad histórica: en primer lugar, le impide tener un estilo específico por lo cual ese hombre se ve obligado a buscar las formas de su arte, de su arquitectura, de su moda en el gran depósito de trajes teatrales en que se

ha convertido el pasado para él. Nietzsche llama a todo esto enfermedad histórica y, por lo menos en la época de la segunda consideración inactual, piensa que se puede salir de tal enfermedad con la ayuda de las "fuerzas suprahistóricas" o "eternizantes" de la religión y del arte y en particular con la música wagneriana. Sabido es que *Humano, demasiado humano* marcará el abandono de estas esperanzas en Wagner y en su fuerza reformadora del arte. Pero también la posición de Nietzsche sufre profundas modificaciones en lo tocante a la enfermedad histórica a partir de esta obra. Si en la consideración inactual de 1874 Nietzsche veía con horror cómo el hombre del siglo XIX asumía los estilos del pasado para estilizar su ambiente y sus propias obras, eligiéndolos de manera arbitraria como máscaras teatrales, muchos años después en una esquela enviada a Burckhardt desde Turín a comienzos de enero de 1889, Nietzsche dirá "en el fondo yo soy todos los nombres de la historia". Si bien el contexto de semejante afirmación es el contexto del colapso psíquico del que ya Nietzsche nunca se repondrá, se puede muy bien considerarlo como expresión coherente de una posición que el pensador viene asumiendo frente a la historia a partir de *Humano, demasiado humano.*

En esta obra, el problema de salir de la enfermedad histórica o, más precisamente, el problema de la modernidad entendida como decadencia se plantea de un modo nuevo. Mientras el escrito de 1874 quería recurrir a fuerzas suprahistóricas y eternizantes, *Humano, demasiado humano* presenta una verdadera y propia disolución de la modernidad mediante la radicalización de las mismas tendencias que la constituyen. Si la modernidad se define como la época de la superación, de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una novedad más nueva, en un movimiento incesante que desalienta toda creatividad al mismo tiempo que la exige y la impone como única forma de vida... si ello es así, entonces no se podrá salir de la modernidad pensando en *superarla*. El recurrir a las fuerzas eternizantes indica esta exigencia de encontrar un camino diferente. Nietzsche ve con mucha claridad –ya en el ensayo de 1874– que la superación es una categoría típicamente moderna y que, por lo tanto, no puede determinar una salida de la modernidad. La modernidad está constituida no sólo por la categoría de la superación temporal (el inevitable sucederse de los fenómenos históricos de los cuales el hombre moderno adquiere conciencia a causa del exceso de historiografía), sino también, como consecuencia muy directa, por la categoría de la superación crítica. La segunda consideración inactual, en efecto, refiere el *historicismo* relativista, que ve la historia como un puro sucederse temporal, a la

metafísica hegeliana de la historia, que concibe el proceso histórico como un proceso de *Aufklärung*, de progresiva iluminación de la conciencia y de absolutización del espíritu. Esta es probablemente la razón por la cual, ya en la segunda consideración inactual, Nietzsche no puede pensar más la salida de la modernidad como efecto de una superación crítica y recurre, en cambio, al mito y al arte. *Humano, demasiado humano*, permanece fiel, en principio, a esta concepción de la modernidad; pero ya no se piensa en salir de ella recurriendo a fuerzas eternizantes, sino què aquí se ve la disolución producida mediante una radicalización de las mismas tendencias de la modernidad.

La radicalización consiste en esto: *Humano, demasiado humano* parte del propósito de realizar una crítica de los valores superiores de la civilización mediante una reducción "química" (véase el aforismo nº 1) de estos valores a los elementos que la componen, independientemente de toda sublimación. Este programa de análisis químico, llevado a cabo a fondo, conduce empero al descubrimiento de que la verdad misma, en nombre de la cual se legitimaba el análisis químico, es un valor que se diluye; la creencia en la superioridad de la verdad sobre la no verdad o sobre el error es una creencia que se impuso en situaciones vitales determinadas (inseguridad, *bellum omnium contra omner* de las fases más primitivas de la historia, etcétera), y que, por otra parte, se funda en la convicción de que el hombre puede conocer las cosas "en sí mismas", lo cual se revela empero imposible, ya que precisamente el análisis químico del proceso del conocimiento revela que el conocimiento no es otra cosa que una serie de metaforizaciones que van de la cosa a la imagen mental, de la imagen que expresa el estado del individuo y de esta palabra a la palabra impuesta como la palabra "justa" por las convenciones sociales, y luego de nuevo, de esta palabra canonizada a la cosa de la cual percibimos sólo los rasgos más fácilmente susceptibles de expresarse en metáforas en el vocabulario que hemos heredado....Por obra de estos "descubrimientos" del análisis químico –que, como siempre en Nietzsche, se mueve ya en un nivel de *Erkenntniskritik*, que se remite a un Kant positivizado, ya en un nivel antropológico, filogenético–, la noción misma de verdad se disuelve o, lo que es lo mismo, Dios "muere", muerto por la religiosidad, por la voluntad de verdad que sus fieles siempre cultivaron y que ahora los lleva a reconocer también en Dios un error del que en lo sucesivo se puede prescindir.

Según Nietzsche, se sale realmente de la modernidad con esta conclusión nihilista. Puesto que la noción de verdad ya no subsiste y el fundamento ya no obra, pues no hay ningún fundamento para

creer en el fundamento, ni por lo tanto creer en el hecho de que el pensamiento deba "fundar", de la modernidad no se saldrá en virtud de una superación crítica que sería un paso dado todavía en el interior de la modernidad misma. Manifiéstase así claramente que hay que buscar un camino diferente. Este es el momento que se puede llamar el nacimiento de la posmodernidad en filosofía, un hecho del cual, así como de la muerte de Dios anunciada en el aforismo 125 de *La gaya ciencia*, no hemos todavía terminado de medir las significaciones y las consecuencias. La primera significación, que es la más relevante y que se anuncia en la misma obra, *La gaya ciencia*, en que Nietzsche habla por primera vez de la muerte de Dios, es la idea del eterno retorno de lo igual, que significa, entre otras cosas, el fin de la época de la superación, esto es de la época del ser concebido bajo el signo de lo *novum*. Cualesquiera que sean los otros significados, bastante problemáticos, de la idea del eterno retorno en el plano metafórico, dicha idea tiene por lo menos seguramente este sentido "selectivo" (el adjetivo es de Nietzsche); es decir, tiene para nosotros el sentido de revelar la esencia de la modernidad como época de la reducción del ser a lo *novum*. Aquí pueden evocarse tanto las vanguardias artísticas de comienzos del siglo (sobre todo el futurismo, como es obvio) y las filosofías como el hegelomarxismo de Bloch y también de Adorno y de Benjamin como ejemplos de semejante reducción; pero asimismo se podría recordar que en el terreno de la ética, el valor que parece más generalmente —y tácitamente— aceptado hoy es el del "desarrollo": el bien es más o menos explícitamente aquello que abre la posibilidad de un ulterior desarrollo de la personalidad, de la vida, etcétera. El carácter de "hacer época" del fenómeno se ve también en el hecho de que (por más que con Nietzsche y Heidegger se pueda reconocer que la ética no puede fundarse en semejante valor) no encontramos fácilmente qué otro valor podría sustituirlo. La posmodernidad sólo ha comenzado, la identificación del ser con lo *novum* (que, como se sabe, Heidegger ve expresada de manera característica por la idea nietzscheana de voluntad de poderío) continúa proyectando su sombra sobre nosotros, como el Dios muerto de que habla *La gaya ciencia.*

La *Aufklärung* —el desplegarse de la fuerza del fundamento en la historia— no termina con la destrucción de la idea de verdad y de fundamento; esta destrucción quita toda significación a la novedad histórica que precisamente en la perspectiva de la *Aufklärung* era la única connotación que quedaba del ser metafísico en la modernidad, al definir esta época como la época de la superación, de la crítica o también, en un nivel más bajo, de la moda (pienso aquí

en el ensayo de Georg Simmel). La función del pensamiento ya no es más, como siempre lo creyó la modernidad, remontarse al fundamento y *por ese camino* volver a encontrar el valor *novum*-ser (que en su continuo desplegarse ulterior confiere sentido a la historia; piénsese cómo los renacimientos, en el arte y en la cultura occidental, se inspiran siempre en retornos a los orígenes, a lo "clásico", etcétera).

"Con la plena conciencia del origen aumenta la insignificancia del origen".[1] Este texto de *Aurora* vuelve a tocar por lo menos una parte de aquello que fue el destino del fundamento, de la verdad, del *Grund*, en el análisis químico de *Humano, demasiado humano*. La idea de fundamento no sólo se diluye "lógicamente" desde el punto de vista de la fundación de su pretensión de valer como norma del pensamiento verdadero, sino que, por así decirlo, se revela vacía desde el punto de vista del contenido: la insignificancia del origen, cuando éste llega a ser conocido aumenta y por consiguiente "la realidad más próxima, lo que está alrededor de nosotros y dentro de nosotros, comienza poco a poco a mostrar colores y bellezas, enigmas y riquezas de significados... cosas en las que la humanidad más antigua ni siquiera soñaba".[2]

Es, sobre todo esta comparación entre la insignificancia del origen y la riqueza de colores de la realidad más próxima lo que puede darnos una idea de lo que Nietzsche piensa que es la función del pensamiento en la época en que están disueltas la fundación y la idea de verdad. Lo que *Humano, demasiado humano* llama en las líneas finales una "filosofía de la mañana" es cabalmente el pensamiento no orientado ya hacia el origen o el fundamento sino orientado a lo próximo. Este pensamiento de la proximidad podría definirse también como un pensamiento del error o, mejor aún, del errar incierto para subrayar que no se trata de pensar lo no verdadero sino de mirar la evolución de las construcciones "falsas" de la metafísica, de la moral, de la religión, del arte, todo ese tejido de inciertos vagabundeos que constituye la riqueza o, más sencillamente, el *ser* de la *realidad*. Puesto que ya no hay una verdad ni un *Grund* que la pueda desmentir o falsear, ya que, como dirá Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*, el mundo verdadero se ha convertido en fábula y con él se diluyó también el mundo "aparente", todos esos errores son más bien errares o vagabundeos inciertos, la

[1] F. W. Nietzsche, *Aurora*, en *Opere*, ed. Colli-Montinari, Milán, Adelphi, vol. IV, 44.

[2] *Ibíd.*

evolución de formaciones espirituales cuya única regla es cierta continuidad histórica sin relación alguna con una verdad fundamental.

Con esto, el análisis emprendido en *Humano, demasiado humano* pierde hasta la apariencia de un análisis "crítico"; no se trata, en efecto, de desenmascarar ni disolver errores, sino que se trata de verlos como el manantial mismo de la riqueza que nos constituye y que da interés, color, *ser*, al mundo.

Todas las obras del período que se inaugura con *Humano, demasiado humano* (y principalmente *Aurora* y *La gaya ciencia*) son un esfuerzo para determinar la idea de esta filosofía de la mañana. Y también las tesis aparentemente más "metafísicas" de los escritos posteriores y de los fragmentos póstumos publicados en *Wille zur Macht* deberían interpretarse, en mayor medida de lo que se hace habitualmente, en relación con este esfuerzo; por ejemplo, éste es el caso de ideas como la del eterno retorno o como la de *Uebermensch*. Pero ¿qué quiere decir más precisamente que el pensamiento de la mañana recorre "históricamente" –puesto que ésta es otra de las reglas metódicas expuestas en *Humano, demasiado humano*– los caminos del errar de la metafísica y de la moral con un propósito, podríamos decir, descontructivo antes que con la intención de una disulución crítica? Para responder a esta pregunta Nietzsche se vale mucho de metáforas de carácter "fisiológico": el hombre capaz de la filosofía de la mañana es el hombre de buen temperamento que no tiene nada "del tono regañón y gruñón: las notas características de los perros y de los hombres envejecidos... en la sujeción".[3] El mismo sentido tienen las alusiones, bastante frecuentes también por razones biográficas, a la salud, a la convalecencia, alusiones que llenan las páginas de los escritos de este período. Nos encontramos una vez más frente a un esfuerzo de pensar la salida de la metafísica en una forma que no esté vinculada con la superación crítica, como en la segunda consideración inactual; pero aquí, como consecuencia de la radicalización del análisis químico sabemos que no se trata de recurrir a valores "suprahistóricos" sino que se trata de vivir hasta el fondo la experiencia de la necesidad del error y de elevarse durante un instante por encima del proceso, es decir, se trata de vivir el incierto errar con una actitud diferente. Sobre todo sabemos que el contenido del pensamiento de la filosofía de la mañana no es otra cosa que el mismo vagabundeo incierto de la metafísica, sólo que visto desde un punto de vista diferente, el del hombre de "buen temperamento".

[3] F. W. Nietzsche, *Umano troppo umano*, en *Opere*, *op. cit.*, vol. IV, 34.

2. Para describir esta actitud —cuyo sentido esencial es el de referirse al pasado de la metafísica (y, por lo tanto, también a la modernidad como resultado final de la metafísica y de la moral platónico-cristiana) de una manera que no sea ni la pura aceptación de sus errores, ni la crítica de superación que en realidad los continúa, manera que Nietzsche piensa desde el punto de vista de la convalecencia y del buen temperamento—creo que hay que recurrir al concepto heideggeriano de *Verwindung*. Ya dije que se trata de un término relativamente raro en los textos heideggerianos. Sin embargo, no me propongo aquí hacer un análisis completo. En todos los textos a que acabo de aludir se trata de un término que indica una especie de *Ueberwindung* impropia, de una superación que no es tal en el sentido habitual de la palabra ni en el sentido de la *Aufhebung* dialéctica. Desde el punto de vista que nos interesa, el texto menos ambiguo se encuentra en la primera parte de *Identidad y diferencia* (cito de la cuarta edición, Pfullingen, Neske, 1957). En el pasaje en el que Heidegger habla del *Ge-Stell*, es decir, del mundo de la técnica moderna como conjunto de *Stellen*, de poner: disponer, imponer, etcétera (que propongo traducir con im-posición), dice que "aquello de que tenemos experiencia en el *Ge-Stell* ... es un preludio de lo que se llama *Er-eignis* [evento]. Este, sin embargo, no se queda necesariamente en su preludio, ya que en el *Er-eignis* se anuncia [*spricht... an*] la posibilidad de que el puro y simple desplegarse e imperar [*Walten*] del *Ge-Stell verwindet* en un *Ereignis* más principal". A continuación, en el texto se aclara que el *Ge-Stell*, el mundo de la técnica, no es sólo aquel en el que la metafísica alcanza su culminación y su despliegue más completo, sino que también es, por eso mismo, "un primer centelleo del *Ereignis*".[4] Poco después volveremos a considerar este texto sobre el *Ge-Stell*; por ahora quisiera sólo mostrar en qué sentido la palabra *Verwindung* puede ayudarnos a definir lo que busca Nietzsche con la expresión filosofía de la mañana y que, en la hipótesis que yo propongo, constituye la esencia de la posmodernidad filosófica.

¿Cómo traducir, pues, el término *Verwindung* que aparece en estas páginas de *Identidad y diferencia* (y también en otros textos heideggerianos aunque muy ocasionalmente)? Lo que sabemos por las indicaciones que Heidegger dio a los traductores franceses de *Vorträge und Aufsätze*, donde el término es empleado en un ensayo en que se trata la *Ueberwindung*, la superación de la metafísica, es que el término indica un rebasamiento que tiene los rasgos de la aceptación y de la profundización. Por otra parte, el

[4] M. Heidegger, *Identität und Differenz, op. cit.*, pág. 24.

significado léxico de la palabra en el vocabulario alemán contiene otras dos acepciones: la de convalecencia (*eine Kraukheit verwinden*: superar una enfermedad, curarse, recobrarse de una enfermedad) y la de (dis)torsión (un significado bastante marginal vinculado con *Winden*, torcer, y con el significado de alteración y desviación que posee el prefijo *ver*, entre otros). Con el sentido de convalecencia está relacionado también en el sentido de "resignación"; no se *Verwindet* sólo una enfermedad, sino que se *verwindet* también una pérdida, un dolor. Si con estas informaciones de vocabulario volvemos a considerar la *Verwindung* del *Ge-Stell* o también de la metafísica (de la cual el *Ge-Stell* es la forma final) comprobamos que, para Heidegger, la posibilidad de un cambio que nos conduzca hacia un *Ereignis* más principal –es decir, fuera de la metafísica, más allá de la metafísica– está relacionada con una *Verwindung* de la metafísica: traduzcamos así: la metafísica no es algo que "se pueda hacer a un lado como una opinión o que se pueda dejar como una doctrina en la que ya no se cree";[5] la metafísica es algo que permanece en nosotros como los rastros de una enfermedad, o como un dolor al que uno se resigna o también, podríamos decir, aprovechando la polivalencia del término "remitirse", que la metafísica es algo de lo que uno se remite, se recobra, algo a lo que uno se remite, algo que se remite (que se envía). Además de todos estos significados, está también el de dis-torsión que se puede interpretar, por lo demás, en el significado de la convalecencia y la resignación: no se acepta la metafísica pura y simplemente, así como uno no se entrega sin reservas al *Ge-Stell* como sistema de la imposición tecnológica; se puede vivir la metafísica y el *Ge-Stell* como una *Chance*, como la posibilidad de un cambio en virtud del cual metafísica y *Ge-Stell* se truecan en una dirección que no es la prevista por su esencia propia pero que sin embargo tiene conexión con ella.

La *Verwindung*, entendida en todos estos significados, define la posición característica de Heidegger, su idea de la función del pensamiento en el momento en que nos encontramos que es el momento del fin de la filosofía en su forma de metafísica. También para él, como para Nietzsche, el pensamiento no tiene ningún otro "objeto" (con colmillos bien marcadas) si no es el errar incierto de la metafísica; el pensamiento rememora en una actitud que no es la de la superación crítica ni la de la aceptación que, repite y prosigue lo repetido. Se podría recordar aquí que el problema de la

[5] M. Heidegger, *Saggi e discorsi, op. cit.*, pág. 46.

Wiederholung, la repetición, vinculado con la distinción entre *Tradition* y *Ueberliefenmg* como modos diferentes de asumir el pasado, es un problema central ya en *Ser y tiempo.*

La importancia que el concepto de *An-denken*, de rememoración, adquiere en las obras del último Heidegger, en las que el pensamiento posmetafísico se define como rememoración, como volver a considerar y pensar el pasado, etcétera, lo aproxima de manera sustancial al Nietzsche de la filosofía de la mañana. Verdad es que el punto de partida de *Ser y tiempo* parecía atribuir al pensamiento una tarea (la de la reformular el problema del sentido del ser, diferente del que durante siglos había sido el contenido de la metafísica) que consistía en el olvido del ser como tal. Pero ya en aquella obra, una parte esencial de esa tarea estaba indicada en la "destrucción de la historia de la ontología", y el desarrollo del pensamiento heideggeriano, después del cambio de la década de 1930, lo condujo a identificar cada vez más la función del pensamiento con esa obra de destrucción o, mejor dicho, de desconstrucción.

El "cambio" o *Kehre* del pensamiento de Heidegger es, como se sabe, el paso desde un plano en el que está sólo el hombre (existencialismo humanístico a la manera de Sartre) a un plano en el que está principalmente el ser, como dice el escrito de 1946 sobre el humanismo. Pero esto significa también, entre otras consecuencias, que el olvido del ser que constituye la metafísica no puede concebirse como un error del hombre, error del que se pueda salir mediante un acto de voluntad o una elección metódica más rigurosa. Por eso, la metafísica no es sólo un destino en el sentido de que nos pertenece y nos constituye y que nosotros podamos sólo *verwinden*, sino que también el olvido del ser está, por lo menos en cierto sentido, inscrito en el ser mismo (ni siquiera el olvido depende de nosotros). El ser nunca se puede dar todo en presencia.

Tampoco la rememoración, pues, de que habla Heidegger puede conducirnos a captar el ser como un objeto dado ante nosotros. Entonces, ¿en qué pensamos cuando rememoramos el ser? Podemos pensar en el ser sólo como *gewesen* (sido), como algo que ya no está presente. El remontarse por la historia de la metafísica que Heidegger realiza una y otra vez en sus escritos posteriores al cambio, tiene la estructura del *regresus in infinitum*, característico de la reconstrucción etimológica. Este remontarnos no nos conduce a ninguna parte y sólo nos recuerda el ser como algo de lo que ya nos habíamos despedido. El ser se da aquí sólo en la forma de *Geschick* (el conjunto del envío y del destino) y de la *Ueberliefenmg* (la tras-misión). En los términos de Nietzche, el pensamiento no se remonta a los orígenes para apropiarse de ellos; sólo recorre los ca-

minos del errar incierto que es la única riqueza, el único ser que nos es dado.

Las etapas del itinerario heideggeriano se pueden comparar claramente con las de Nietzsche: el efecto nihilista de la autodisolución del concepto de verdad y del concepto de fundamento en Nietzsche tiene su paralelo en el "descubrimiento" heideggeriano de carácter de "hacer época" del ser; tampoco en Heidegger el ser puede ya operar como *Grund*, ni para las cosas ni para el pensamiento. Para preparar la salida de la metafísica, escribirá Heidegger en *Zeit und Sein*, la conferencia que complementa, por lo menos idealmente, la obra de 1927, hay que "dejar perder el ser como *Grund*".[6] No se recuerda al ser, no se hace otra cosa que tornar a pensar, desde el punto de vista del *Geschick*, la misma historia del errar incierto metafísico que nos constituye y que "constituye" el ser como *Ueberlieferung*. El carácter de distorsión que tiene la *Verwindung* significa que esta repetición de la metafísica no tiene *la finalidad de aceptarla tal como ella es; por ejemplo, no se vuelve* a pensar en Platón planteándose el problema de si es verdadera o no la doctrina de las ideas, sino que se lo hace tratando de rememorar la *Lichtung*, la apertura de destino preliminar en la que algo como la doctrina de las ideas pudo presentarse. El efecto de semejante actitud, dice Heidegger en una página del *Satz vom Grund*, es de liberación: pensar desde el punto de vista del *Genschick* del ser quiere decir "entregarse confiado al lazo liberador de la *Ueberlieferung*".[7]

¿En qué términos podemos representarnos, de manera provisional, como quiere Heidegger, este efecto de emancipación del *Andenken* en el que consistiría el sentido de distorsión contenido en la palabra *Verwindung*? Aquí el único paso que se puede adelantar es subrayar que ver la tesis de la metafísica como *Ge-Schick*, envío, trasmisión de historia y de destino, quita toda su fuerza a la pretensión de *Vigencia* de la metafísica. La actitud que resulta de ello es una especie de relativismo historicista: no hay ningún *Grund*, ninguna verdad última; sólo hay aperturas históricas, de destino enviadas por un *Selbst*, un sí mismo, que se da solamente en ellas, *a través* de ellas (atravesándolas pero no usándolas como medios). Este historicismo está sin embargo atenuado y también él *verwindet* por la conciencia de que la historia de las aperturas no es "sólo" la historia de los errores, desmentidos como tales por algún *Grund*

[6] M. Heidegger, *Tempo ed essere, op. cit.*, pág. 103.

[7] M. Heidegger, *Der Satz vom Grund, op. cit.*, pág. 187.

de otra manera accesible, sino que es el ser mismo, lo cual, como lo subrayó bien Nietzsche en la metáfora del "buen temperamento", marca una profunda diferencia. La palabra que puede definir esta actitud frente al pasado y frente a lo que también en el presente nos es transmitido podría ser una vez más la palabra *Pietas.*

Andenken y *Verwindung* nos indica también así en qué sentido la filosofía de Heidegger debe ser definida como una hermenéutica: no en el sentido de una teoría técnica de la interpretación y ni siquiera en el sentido de una filosofía que dé un peso peculiar al fenómeno interpretativo en la descripción de la existencia, sino en el sentido más radicalmente ontológico de que el ser no es otra cosa que la tras-misión de las aperturas históricas y de destino que constituyen, en el caso de cada humanidad histórica, *je und je*, su posibilidad específica de acceso al mundo. La experiencia del ser, en cuanto experiencia de recepción y respuesta de estas transmisiones, es siempre *Andenken* y *Verwindung.*

3. Sobre estas bases indicadas por Nietzsche y Heidegger (que, recordémoslo, sólo pueden reconocerse en su continuidad en virtud de una dis-torsión de la interpretación de Nietzsche propuesta por el propio Heidegger), ¿es posible dar algún paso en el camino de una determinación más precisa de la posmodernidad en filosofía?

Creo que sí, e indicaré aquí en forma de conclusión provisional, tres caracteres del pensamiento de la posmodernidad:

a) Un pensamiento de la fruición. Aun cuando se insista, como se ha hecho aquí, en la dimensión emancipadora del *Andenken*, esto siempre corre el riesgo de parecer una pura y simple repetición apologética de la tradición metafísica (con todas las implicaciones, aún prácticas, que de ello derivan). Ahora bien, es cierto que la salida de la metafísica requiere el abandono de una concepción "funcionalista" del pensamiento. Puesto que el *Andenken* no capta ningún *Grund*, tanto menos podría a su vez servir de base para una transformación práctica de la "realidad". Esto plantea evidentemente problemas que habrán de discutirse. Pero lo que es claro desde ahora es que la ontología hermenéutica implica una ética que se podría definir como una ética de los bienes en oposición a una ética de los imperativos: entiendo estos dos términos en el sentido que ellos tienen en la ética de Schleiermacher que precisamente fue uno de los primeros teóricos de la hermenéutica. La rememoración o, más bien, la fruición (el revivir), también entendida en el sentido "estético", de las formas espirituales del pasado no tiene la función de preparar alguna otra cosa, sino que tiene un

efecto emancipador en sí misma. Tal vez a partir de aquí, una ética posmoderna podría oponerse a las éticas, aun metafísicas, del "desarrollo", del crecimiento, de lo *novum* como valor último.

b) Un pensamiento de la contaminación. En la relación y aproximación que propuse entre la filosofía de la mañana de Nietzsche y el *Andenken* heideggeriano hay, es menester reconocerlo, una *Verwindung*, una distorsión que se ejerce sobre el mismo Heidegger. Consiste ella en la preferencia que aquí se da al aspecto más hermenéutico, y hasta nihilista, del pensamiento heideggeriano. En efecto, en su remontarse a través de los vagabundeos inciertos de la metafísica, Heidegger parece siempre tener en su mira un objetivo que no se identifica sencillamente con esos vagabundeos mismos, como si el remontarse debiera en cambio conducir a alguna parte más allá de ellos. La conferencia sobre *El fin de la filosofía* (1964), por ejemplo, termina, después de haber hablado de la *Lichtung* y de la imposibilidad de reducirla a la verdad (ya que ella es más bien la *aletheia*), con la hipótesis de que "la tarea (*Aufgabe*) del pensamiento podría ser entonces el abandono (*Preisgabe*) de lo que hasta ahora ha sido el pensamiento para abrazar la *Bestimmung* (la determinación, la vocación) de la *Sache* del pensamiento".[8] Esta tensión hacia un más allá de la metafísica va acompañada en Heidegger por un trabajo filosófico que tiene por contenido principal la metafísica y su errar. Se ve fácilmente cuáles son las consecuencias de acentuar uno u otro de estos dos aspectos de la filosofía heideggeriana. La tensión hacia un pensamiento totalmente diferente puede conducir a resultados místicos; el interés en el remontarse, no tanto más allá sino a través de los inciertos vagabundeos de la metafísica, va en cambio en la dirección de una "filosofía de la mañana" de tipo nietzscheano y subraya un tono "nihilista" en el pensamiento de Heidegger. La *Verwindung*, la aceptación resignada (pero también marcada por un nuevo signo), convaleciente, signada por la dis-torsión, por el errar de la metafísica, sería, en esta segunda perspectiva, la única huella de la tensión hacia lo otro: la *Ueberwindung* de la metafísica no conduce a otro lugar, sino que se cumple sólo en virtud de una repetición y distorsión.

A mi juicio, es ésta la dirección que indica el desarrollo de la hermenéutica después de Heidegger y especialmente el desarrollo de la hermenéutica gadameriana. Para Gadamer no se trata de mirar a un más allá de la metafísica, sino, sabiendo que "el ser que puede comprenderse es lenguaje" (y ninguna otra cosa, podríamos agre-

[8] M. Heidegger, *Tempo ed essere, op. cit.*, pág. 181.

gar), el pensamiento recogerá los mensajes de la *Ueberlieferung* sólo con el objeto de reconstruir siempre de nuevo la continuidad de la experiencia individual y colectiva. Esta continuidad, por lo menos en nuestra sociedad de hoy, no está tanto amenazada por factores de interrupción de la comunicación como por el desarrollo anormal de los lenguajes especializados, en particular los lenguajes de la ciencia. De manera que en Gadamer la hermenéutica no es sólo tornar a las trasmisiones provenientes del pasado sino volverse también hacia todos aquellos contenidos lingüísticos que se nos manifiestan remotos y extraños, impenetrables como culturas lejanas en el tiempo y en el espacio.

Si bien esta otra *Verwindung* de la hermenéutica propuesta por Gadamer puede plantear problemas (especialmente el peligro de que la hermenéutica se convierta en un pensamiento de la recomposición de la unidad de la experiencia en términos de lenguaje común o de sentido común –en el fondo es así como Gadamer entiende el *logos*– que canonice las reglas del lenguaje existente de hecho contra toda posibilidad de nuevas aperturas y dislocaciones), dicha hermenéutica abre empero posibilidades muy sugestivas para el desarrollo de una filosofía posmoderna en el sentido que podríamos llamar de la contaminación. Se trataría de no enderezar ya la empresa hermenéutica sólo hacia el pasado y sus mensajes sino de ejercerla también en los múltiples contenidos del saber contemporáneo, desde la ciencia y la técnica a las artes y a ese "saber" que se expresa en los *mass-media*, para reconducirlos de nuevo a una unidad, la cual, tomada en esta multiplicidad de dimensiones, ya no tendría nada de esa unidad del sistema filosófico dogmático y ni siquiera los caracteres fuertes de la verdad metafísica; se trataría, antes bien, de un saber explícitamente residual que tendría muchos de los caracteres de la "divulgación" (con la filosofía, no como fundamento de las ciencias, sino como conclusión de las ciencias); sería pues un saber que se colocaría en el nivel de una verdad "débil", cuya debilidad podría referirse a la ambigüedad de velar y descubrir que es propia de la *Lichtung* heideggeriana.

c) Un pensamiento del *Ge-Stell*. Nietzsche ya había relacionado la experiencia de la muerte de Dios –es decir, del carácter explícitamente superfluo de todo fundamento– con la nueva situación de relativa seguridad que había alcanzado la existencia individual y social en virtud de la organización social y del desarrollo técnico. En Heidegger, una conexión análoga está representada por el concepto de *Ge-Stell* y por su ambigüedad. Precisamente a esta ambigüedad se refiere la *Verwindung*. Podríamos decir: el "objeto"

de la *Verwindung* es principalmente el *Ge-Stell*; en él la metafísica se cumple en efecto en su forma más desplegada: la organización total de la tierra por obra de la técnica. Esto significa que la *Verwindung* de la metafísica se realiza como *Verwindung* del *Ge-Stell*. Heidegger no elaboró todas las consecuencias de semejante tesis. Pero también aquí, como en el caso de la "contaminación" de que hablamos poco antes, nos encontramos frente a una indicación que orienta el pensamiento *verwindend* hacia el mundo de la ciencia y de la tecnología modernas y no solamente, como se tiende a creer al atribuir a la hermenéutica una vocación exclusivamente humanística, hacia la esfera de la tradición y de los mensajes del pasado. Ciertamente, puesto que según Heidegger "la esencia de la técnica no es algo técnico", deberá uno volverse al *Ge-Stell* con el fin de torcerlo en la dirección de un *Ereignis* más principal.

En otras palabras, se tratará de descubrir y preparar la manifestación de las *chances* ultrametafísicas o posmetafísicas de la tecnología mundial. Esta *Verwindung* se realizará evidentemente reconstituyendo también la continuidad entre tecnología y tradición pasada del Occidente en el sentido indicado por la tesis heideggeriana de la técnica entendida como continuación y cumplimiento de la metafísica occidental. ¿Qué resultará de poner así en relación la técnica con el olvido metafísico del ser que la prepara en la historia del pensamiento europeo? También esto está indicado de manera muy sumaria en *Identidad y diferencia*:[9] el *Ge-Stell* es en este texto un primer centelleo del *Ereignis* porque éste "es el ámbito en sí mismo oscilante a través del cual hombre y ser se reúnen recíprocamente en su esencia, llegan a lo que para ellos es esencial, por cuanto pierden esas determinaciones que la metafísica les ha conferido". ¿Cuáles son las determinaciones que la metafísica atribuyó al hombre y al ser? Son en primer lugar la distinción de sujeto y de objeto que constituye el marco dentro del cual se consolidó la noción misma de realidad. Al perder estas determinaciones, el hombre y el ser entran en un ámbito *shwingend*, oscilante, que a mi juicio se debe imaginar como el mundo de una realidad "aligerada", hecha más ligera por estar menos netamente dividida entre lo verdadero y la ficción, la información, la imagen: el mundo de la mediatización total de nuestra experiencia, en el cual ya nos encontramos en gran medida. Es de este modo que la ontología se hace *efectivamente* hermenéutica y cómo los conceptos metafísicos de sujeto y objeto y también de realidad y de verdad-fundamento

[9] M. Heidegger, *Identität und Differenz, op. cit.*, pág. 26.

pierden peso. Creo que en esta situación se debe hablar de una "ontología débil" como la única posibilidad de salir de la metafísica por el camino de una aceptación-convalecencia-distorsión que ya nada tiene de la superación crítica característica de la modernidad. Podría ser que en esto consista, para el pensamiento posmoderno, la *Chance* de un nuevo, débilmente nuevo, comienzo.

Nota bibliográfica

Gran parte de los ensayos contenidos en este volumen fueron presentados como conferencias, introducciones a seminarios, comunicaciones a congresos y publicados en revistas y volúmenes varios. "Apología del nihilismo" se publicó en el volumen *Probleme del nichilismo*, edición cuidada por C. Magris y W. Kaempfer, Milán, Shakespeare & Co., 1981; "La crisis del humanismo", en *Theoria*, 1981, número 1; "Muerte o crepúsculo del arte", en *Rivista di Estetica*, número 4, 1980; "El quebrantamiento de la palabra poética", texto en inglés, fue publicado en el volumen *The favorite malice*, al cuidado de Th. Harrison, Nueva York, OOLP, 1983; "Ornamento y monumento", en *Rivista di Estetica*, número 12, 1982; "La estructura de las revoluciones artísticas", *ibíd.*, números 14, 15, 1983; "Verdad y retórica en la ontología hermenéutica", en el volumen *Linguaggio, persuasione, verità*, Actas del XXVIII Congreso Nacional de Filosofía, Padua, Cedam, 1984; "Hermenéutica y antropología" se publicó, en una redacción inglesa un poco diferente de la presentada aquí, en *Res* (Nueva York), otoño de 1982; "El nihilismo y lo posmoderno en filosofía" se publicó (con el título de *La filosofía de la mañana*) en *Aut-Aut*, número 202, 1984. Agradezco a los directores y editores de las publicaciones citadas por haberme dado permiso para reproducir estos textos.